

ISSN 0188-8900

\$80.00

REVISTA FESTIVIDADES HUMANÍSTICAS



HUMANIDADES > AÑO 30, NÚMERO 56, I SEMESTRE 2018, ENERO-JUNIO 2018

FIESTA Y FANDANGO

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco

CSH División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

***Fuentes Humanísticas* 56 / Año 30 / I semestre 2018 / enero-junio 2018**
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

ISSN 0188-8900

Diseño y producción editorial • nopase. Eugenia Herrera / Israel Ayala
Revisión y traducción de abstracts *Fuentes Humanísticas* 56: Mtra. Vida Valero

Fuentes Humanísticas, Año 30, Número 56, I Semestre 2018, enero-junio 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Delegación Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9125 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • Página electrónica de la revista: <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx> y correo electrónico: fuentes@correo.azc.uam.mx • Editor responsable: Dra. Teresita Quiroz Ávila. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2006-011311402400-102, ISSN 0188-8900, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 6926 y Certificado de Licitud de Contenido número 8017, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Maria Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2018. 8.2 MB

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

R E V I S T A **FUENTES** HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación: Historia, Historiografía, Literatura, Lingüística, Cultura, Estudios culturales, Educación y Comunicación.
- Publicar textos inéditos, que no estén considerados en otras publicaciones; editados en formato impreso y electrónico. Previamente evaluados por pares en proceso doble ciego. Para contenidos en libre acceso.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Índices

- **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- **Redalyc** (Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal) (Evaluación condicionada a revisión)

Directorios

- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades)
- **Biblat/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana)

Repositorio

- **Zaloamati** Repositorio Institucional (Universidad Autónoma Metropolitana)

Integrada a

- **OJS** (Open Journal Systems)

Directorio

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro ■ RECTOR GENERAL
Dr. José Antonio de los Reyes Heredia ■ SECRETARIO GENERAL
Mtra. Verónica Arroyo Pedraza ■ RECTORA EN FUNCIONES DE LA UNIDAD AZCAPOTZALCO
Lic. Miguel Pérez López ■ DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Dra. Marcela Suárez Escobar ■ JEFA DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Comité editorial Universidad Autónoma Metropolitana

Mtra. Begoña Arteta Gamerdingier
Dr. Tomás Bernal Alanís
Dr. Alejandro Caamaño Tomás
Mtra. Alejandra Herrera Galván
Dra. Edelmira Ramírez Leyva ■ Profesora distinguida
Mtra. María Dolores Serrano Godínez
Dr. Alejandro De la Mora Ochoa
Dra. María Elvira Buelna ■ SNI
Dr. Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva ■ SNI
Dr. Mario Guillermo González Rubí ■ SNI
Dra. Teresita Quiroz Ávila ■ EDITORA DE LA REVISTA
Lic. Álvaro Ernesto Uribe ■ EDITOR TÉCNICO

Asesores externos

Mtra. María Emilia González Díaz
Dra. Graciela Sánchez Guevara ■ Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)
Mtra. Concepción Lugo Olín ■ Instituto Nacional de Antropología e Historia (México)
Mtra. Patricia María Montoya Rivero ■ Universidad Nacional Autónoma de México, Acatlán (México)
Dra. Martha Islas ■ Universidad de Guadalajara, Centro Norte (México)
Dr. J. Carlos Vizuite Mendoza ■ Universidad de Castilla-La Mancha (España)
Dra. Evelia Trejo ■ Universidad Nacional Autónoma de México (México)
Dra. Angelita Martínez ■ Universidad de la Plata (Argentina)
Dra. Carmen Alemany ■ Universidad de Alicante (España)
Dr. Álvaro Moreno Leoni ■ Universidad Nacional del Río Cuarto (Argentina)
Dra. Esperanza Arciniega Lagos ■ Universidad del Valle (Colombia)
Dr. Jean Léo Leonard ■ Universidad Paris-Sorbonne (Francia)
Dr. Luis A. Torres ■ University of Calgary (Canadá)

Consejo Editorial Divisional

Dr. Carlos Juan Nuñez
Dr. Arturo Berumen
Dr. Alejandro Segundo Valdés
Dr. José Hernández Prado
Dr. Antonio Marquet Montiel

Mtra. Jazmín Sánchez Estrada ■ COORDINADORA DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES DE LA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ DISTRIBUCIÓN

Contenido

Alejandro Ortiz Bullé Goyri Fiesta y fandango. Introducción	7	Fiesta y fandango
Ezequiel Maldonado López Universidad Autónoma Metropolitana Alejo Carpentier y la música popular	9	
Armando Partida Taizan Universidad Nacional Autónoma de México Del rito-fiesta dionisiaco a las <i>Vaquerías</i> mayas de Raquel Araujo	17	
Jeany Janeth Carrizales Márquez Universidad Nacional Autónoma de México Panorama general de la fiesta fidencista de Espinazo, Nuevo León	35	
Rafael Figueroa Hernández Universidad Veracruzana El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones	47	
Cecilia Colón Hernández Investigadora independiente Carnaval y Semana Santa: ¿Fandango o recogimiento?	57	
Uriel Iglesias Colón Universidad Iberoamericana Bajo los ojos de Suantovito y San Vito: mosaico de una fiesta pagana	67	
Viridiana Rivera Solano Universidad Nacional Autónoma de México Argentina se tiñe de rojo: el punzó como atmósfera estética y política en la época del <i>rosismo</i>	79	Historia e Historiografía

Historia e Historiografía	97	José Trinidad Cázarez Mata Universidad Nacional Autónoma de México Ignacio Zaragoza en el altar de la Patria (1862-2015)
	113	Clemente Sánchez Rodríguez Universidad Nacional Autónoma de México El castillo y la cárcel, dos espacios de condena en la Edad Media
Literatura y Lingüística	127	Ihovan Pineda Universidad de Colima La casa, su imagen y su luz en la poesía de Eugenio Montejo. Una interpretación bachelardiana
	139	Antonio Marquet Universidad Autónoma Metropolitana Albert Camus: <i>Calígula</i> y el poder tiránico
Cultura y Estudios culturales	159	Alejandro de la Mora Ochoa Universidad Autónoma Metropolitana La adquisición de la estructura silábica en niños preescolares de la Ciudad de México
	179	Isis Monserrat Guerrero Moreno Comentario y reflexiones a propósito de <i>Significado y símbolo de al-Ándalus</i> Reflexiones iniciales
Mirada crítica	189	Edilberta Manzano Cuando Latinoamérica se piensa. JALLA 2016
	193	Colaboradores
	197	Quienes somos
	199	Reglas de funcionamiento
	203	Debate. Actividades y publicaciones

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI*

Fiesta y fandango

Introducción

El fenómeno festivo constituye una de las manifestaciones y expresiones más ricas y complejas en las civilizaciones humanas. Tanto que podría decirse que el ser humano podría definirse por la manera en que realiza sus festividades; ya sea de carácter religioso, cívico popular, o de simple y llano regocijo espontáneo.

La fiesta, el hecho festivo en general supone no sólo la celebración de algún acontecimiento singular en la vida de un lugar, sino también cumple con un número considerable de funciones en las relaciones sociales de una comunidad. Si bien se trata de una práctica social en donde sus participantes suelen salir a las calles a desahogarse de las penurias de la vida y a compartir la alegría de la existencia, también sus participantes salen a confundirse entre la muchedumbre para hacer alarde de autoafirmación de formación social y discursiva de la que proviene¹.

La fiesta implica la magnificación de los actos que rigen la vida cotidiana de

los pueblos, con el fin de hacer estallar el gozo de la existencia. La fiesta resignifica la alegría los pueblos y renueva el espíritu que les ayudará a recorrer cada nuevo ciclo de la existencia en la vida social y económica de las comunidades. Durante el tiempo festivo los roles sociales suelen intercambiarse, lo masculino puede pasar a ser femenino, el gobernante pasa a ser súbdito, el pobre a rico, etcétera. Al menos por una vez en el año. Pero también suele ocurrir que durante las fiestas se convoca a las deidades o a los héroes míticos, o a los muertos. Y se convive con ellos de alguna manera. Se apaciguan las calamidades y la vida adquiere el lustre que a lo largo de las penurias cotidianas se ha ido perdiendo.

La fiesta es, en efecto, una ruptura con el tiempo productivo. Los participantes ingresan a un espacio-tiempo que no es el cotidiano y se insertan en un ámbito en donde lo simbólico se pone de manifiesto. La fiesta y los actos que en ella se realizan remiten, a un objeto que puede no estar en un espacio ubicado, el imaginario de los pueblos. Así, por ejemplo, durante las fiestas en Eleusis, en la antigua Grecia se representaba el misterio del

¹ Véase: Arnold Van Gennep (1969). "Carácter cíclico y secuencial de la fiesta" (tr. Gilberto Giménez Montiel). En *Les rites de passage*, Paris-La Haya, Mouton & Co./Maison des Sciences de l'homme.

encuentro de Perséfone con Hades; en el mundo cristiano, la fiesta de la natividad no sólo conmemora el nacimiento del redentor Jesucristo, sino que su espíritu inunda a la comunidad de creyentes, como si volviera a nacer cada 24 de diciembre y; entre los antiguos mexicanos los dioses encarnados en sacerdotes o cautivos se enseñoreaban por las plazas de las ciudades mesoamericanas durante su fiesta y solían bailarse danzas como el *netotiliztli*, en donde los ejecutantes bailaban arropados con los atavíos de los dioses. Pero hay siempre en la fiesta, un fenómeno liberador al mismo tiempo que un fenómeno de acción política y de control social. La fiesta puede subvertir el orden, pero sólo durante el espacio que le es dado; posteriormente la vida cotidiana y la disposición establecida recuperan su cauce “Vuelve el pobre a su pobreza, vuelve el rico a su riqueza y el señor cura a sus misas” –como dice la canción de Serrat, ni más ni menos.

Pero ante todo acto festivo ritualiza nuestros actos, los magnifica y permite que, al menos por un momento, podamos acercarnos a lo inefable, para convocar el renuevo de la vida, la regeneración de los ciclos de la existencia social, como de hecho ocurre con las fiestas de carnaval. Tiene, pues, un sentido contradictorio o dual. Por un lado libera de terrores y de la pesada carga de la vida a un conglomerado social, pero también resulta ser un eficiente medio de control, por parte de los aparatos ideológicos del Estado.

De manera que abordar esta expresión desde la perspectiva académica nos

parece de gran importancia y de gran provecho para el conocimiento de prácticas sociales y culturales expresadas a través de este fenómeno. Aunque existen grandes estudiosos del fenómeno de la fiesta desde la perspectiva sociológica y antropológica, o de la historia cultural, y de la vida cotidiana; no hay muchos trabajos colectivos dedicados a su estudio, en donde se aborde a la Fiesta desde distintos saberes y disciplinas. Tal es el caso del presente número. Aquí nos hemos propuesto convocar a profesores-investigadores de diferentes áreas de conocimiento: literatura, historia, diseño, sociología, antropología, para reflexionar de manera colectiva y brindar así a quienes se interesan en su estudio una nueva categoría, con un enfoque académico y multidisciplinario, los estudios y reflexiones que puedan hacerse en torno de esta práctica social, tan arraigada a la cultura humana de todos los tiempos.

Este esfuerzo colectivo surgió del interés por celebrar los veinte años de la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX (1994-2014), de una manera académica y propositiva; con el interés claro de que desde la literatura mexicana se pudiese dialogar, con otros campos de reflexión y conocimiento, tanto desde las ciencias sociales, como de las investigaciones artísticas. Este número es así una constatación de los resultados y alcances de una idea que nació desde el interés de explorar los vínculos entre fiesta y literatura y que se transformó en algo más amplio y complejo. Pero a todas luces, provechoso.

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ*

Alejo Carpentier y la música popular

Alejo Carpentier and the folk music

Resumen

En este artículo analizo el papel fundamental de Alejo Carpentier como musicólogo, no sólo de operas, conciertos y recitales cultos sino también de la música popular cubana y latinoamericana. Contemplo un panorama desde el siglo XIX hasta mediados del XX, donde los músicos negros, compositores, cantantes, bailarines, llenan el gran escenario nacional e internacional de la rumba y el biguine, la guaracha y el son montuno. Las disqueras yanquis, auténticos monopolios, dan a conocer esta música pero también imponen notaciones simples, ritmos nada complicados, estilos más comerciales y un tiempo de duración de las melodías.

Palabras clave: Música popular, negros, sones, congas, rumbas, Cuba, Alejo Carpentier, salones de baile, folklore cubano

Abstract

In this essay I analyze the fundamental role of Alejo Carpentier as a musicologist, not only of operas, concerts and highbrow concerts, but also as a musicologist of folk Cuban music and Latin American popular music. I contemplate an outlook from the XIX century until the mid XX, where the black musicians, composers, singers, dancers, fill the great national and international scene of rumba and beguine, passing from guaracha to son montuno. The American's record Companies authentic monopolies, make known this music but also impose simple notations, uncomplicated rhythms, more commercial styles and a duration of melodies.

Key words: Folk Music, black people, sones, congas, rumbas, Cuba, Alejo Carpentier, ballrooms, Cuban folklore

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 9-16.

Fecha de recepción 18/02/17 > Fecha de aceptación 31/01/18

mle@correo.azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

*La rumba
revuelve su música espesa
con un palo.
Jengibre y canela...
¡Malo!
Malo, porque ahora vendrá el negro
chulo con Fela.
Pimienta de la cadera,
grupa flexible y dorada:
rumbera buena,
rumbera mala.*

Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo*

Los célebres ensayos-artículos de Alejo Carpentier nos permiten entrar a un espacio en que se conjugan culturas, tradiciones, festividades, rituales populares: un sitio excepcional en que se canta y se baila, pero también se sufre y se goza, y se entra a dimensiones insospechadas. Son contados los autores para los que las referencias musicales son notables. Por ejemplo, en *El reino de este mundo*, *El acoso* o *El siglo de las luces*, utiliza en su estructura formas musicales en su interno devenir espacial. *El acoso* es una novela en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y coda o conclusión. En *Los pasos perdidos*, el personaje central es un músico, como el propio Carpentier. En *Concierto barroco*, Carpentier nos descubre a un Antonio Vivaldi compositor de la obra *Moctezuma* o *Motezuma*, “primera ópera americana, es decir Latinoamericana” Y en su última novela *La consagración de la primavera* resuenan los acordes de I. Stravinsky. En este artículo me refiero principalmente a las charlas, ensayos y artículos que escribió en gran parte de su vida sobre la música popular, cubana y latinoamericana.

En *La música en Cuba*, Carpentier reseña las diferenciaciones clasistas en el siglo XIX que desde la Conquista y colonización española y europea se habían acentuado. Por ejemplo, las ocupaciones u oficios de los negros son muy precisas, la carga de prejuicios imperante en la época los limita laboralmente a la sastrería, carpintería o como albañiles y músicos eventualmente; a diferencia de la población blanca, que aspira a la judicatura y medicina, la Iglesia y la carrera de las armas. En ese contexto, dice Carpentier: “La música constituía para el (negro) una profesión muy estimable, por haberse situado en el tope de sus posibilidades de ascenso en la escala social” (Carpentier, 2011, p. 316). En su condición de negro y pobre tiene abiertas las puertas del teatro, de la farándula, oficios desdeñados por una creciente burguesía, y también del baile:

El baile, que los criollos de principios del siglo XIX alentaban con increíble constancia, por constituir su diversión preferida. El baile, donde se volcaban danzas españolas, francesas y mestizas para dar origen a los giros y ritmos nuevos, que acabarían por dar un carácter peculiar a la música de la isla... se estima que en 1798 hay unos cincuenta bailes públicos, cotidianos, en la Habana... se abría la fiesta con un minué... concluido el baile serio, se daba principio a las contradanzas... A la tercera contradanza, *los bayadores habían dejado a un lado todo juicio y cordura*... Por no dejar el cuerpo quieto, en los intermedios se bailaban zapateos, congós, boleros y guarachas. Cuando la fiesta no era de asistencia muy distinguida, se coreaban canciones arrabaleras, hijas o contemporáneas del chuchumbé, ricas en retruécanos y en

alusiones libertinas... como ese ¿cuándo?, impaciente y enardecido, “¿Cuándo, mi vida? ¿Cuándo? (Carpentier, 2011, p. 317).

Al respecto sobre los bailes públicos, Julio García Espinoza, el excelente cineasta cubano, expresa amargura y malestar ante la indolencia de asumir culturalmente el significado de la música popular en Cuba y, lo peor, el haber relegado el baile donde el pueblo participa con un espíritu creador. Afirma el cineasta:

[...] el músico necesita del bailador, que su público baile y participe. Antiguamente era a las cervecerías La Tropical, la Polar, a donde la gente iba a bailar, y el grupo musical que mejor hiciera bailar era el que se iba desarrollando. O sea, que los bailadores formaban parte de la evolución de la música popular... hemos acabado... con todos los salones de baile de este país... El desarrollo de la música cubana ha sido posible porque este es un pueblo creador de bailes. No son los coreógrafos los que han inventado la forma de bailar de los cubanos; es el pueblo creador de bailes. (Fornet, 2000, p. 166).

Remata sobre lo que el negro ha significado como símbolo de resistencia cultural de nuestros pueblos tanto en la música como el baile populares. En ese siglo XIX, los jóvenes de buena familia de calesa, chistera y leontina prefieren los salones de baile de “mala muerte”, pues ahí amenizan orquestas de negros con un carácter y una fuerza rítmica que adolecen las orquestas perfumadas de músicos blanquitos. Ciertas contradanzas gustan más con orquestas de negros pues:

Les añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito que *levantaba*... El negro se escurría, inventando entre las notas impresas... Gracias al negro comenzaban a insinuarse, en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza... una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de *maneras de hacer*, que crean un hábito, originando tradición [...] (Carpentier, 2011, p. 320).

En un medio plenamente hostil y racista, con una aristocracia con signos decadentes, la naciente burguesía azucarera y cafetalera asiste a los salones y no tiene empacho en contratar orquestas negras, bailar y cantar los recientes ritmos donde

[...] se fundieron, al calor de la invención rítmica del negro, los aires andaluces, los boleros y coplas de tonadilla escénica [...] la contradanza francesa para originar cuerpos nuevos. (Carpentier, 2011, p. 322).

Estamos hablando de orquestas con flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo, un par de timbales, a veces con güiros y calabazos.

Ya en ese siglo XIX los negros son una franca mayoría dentro de la música profesional de la isla, pero también en su entrada a escena como bufos cubanos. En ese teatro bufo, tienen mayor presencia los géneros musicales de la isla y, a la vez, se satiriza el Minué de Corte. Acota Carpentier, Mamá Rosa habla en negro pero también canta en negro. En el escenario, la seguidilla, el villancico, el aria tonadillesca ceden su puesto a la guajira, la guaracha, la décima campesina, la canción cubana. Corren por las calles de La Habana guarachas con verdadera gracia y buen sabor popular:

Una mulata me ha muerto.
 ¿Y no prenden a esa mulata?
 ¡Cómo ha de quedar hombre vivo
 si no prenden a quien mata!
 La mulata es como el pan;
 se debe comer caliente,
 que en dejándola enfriar
 ni el diablo le mete el diente.
 (Carpentier, 2011, p. 396).

En esa época, no se investiga, no hay el menor interés en las raíces y procedencias del folklore negro de Cuba. No preocupa diferenciar un himno lucumí de una invocación ñáñiga o un ritual yoruba. Menos interés provoca ni los orígenes ni las supervivencias de ritos ancestrales.

Negros eran todos, aunque fueron yorubas, carabalíes, fulas, minas, congos o mandingas. El 6 de enero se mezclaban. Tocaban tambores, agitaban sonajas, entrechocaban las claves... En esa fase, la contradanza toma al negro lo más epidérmico: la obsesionante repetición de una frase. Ritmando el paso de una comparsa; el tema breve y bien marcado, que vuelve y revuelve hasta la saciedad, creando una euforia física en los que avanzan a su compás [...]. (Carpentier, 2011, p. 398).

Para los expertos en música debe ser un enorme deleite este texto de Carpentier pues muestra los diversos pentagramas con notas musicales y evidencia diferencias entre una danza tradicional y una contradanza, o la influencia que ya se percibe de la comparsa negra en un pentagrama de una contradanza francesa o española. Estamos en la etapa en que el danzón se impone en estos escenarios:

Enunciado por Saumell, dice Carpentier, el danzón quedaría consagrado como nuevo tipo de baile por el músico matancero Miguel Faílde, que compuso en junio de 1877 cuatro danzones titulados *El delirio*, *La ingratitud*, *Las quejas* y *Las alturas de Simpson* [...] en un principio, el danzón apenas si difirió de la contradanza, en lo que a música se refiriera. Llamóse danzón al baile de parejas enlazadas, que venía a sustituir el baile de figuras que era la contradanza [...] El danzón habría de ser, hasta cerca de 1920, el baile nacional de Cuba. No hubo acontecimiento, durante cuarenta años, que no fuese glosado o festejado por medio de un danzón... Danzones patrióticos, como el sacado de la clave de *Martí no debió de morir*. (Carpentier, 2011, pp. 400-402).

El son, dice alejo Carpentier, constituyó una extraordinaria novedad para los habaneros. Pero no era de invención reciente... era conocido como género de canciónailable, en la provincia de Santiago. Pero del siglo XVI al siglo XVII, la palabra son aludía a formas imprecisas de música popular danzable. (Carpentier, 2011, p. 404).

El furor de este ritmo estremece a Cuba entera a pesar del régimen opresivo de Gerardo Machado (1925-1933). Hay un auténtico fervor creativo con músicos de la talla de un Sindo Garay, Manuel Corona, Rosendo Ruiz, Alberto Villalón. La emigración de campesinos de Oriente a La Habana enriquece la difusión del son; se acompaña, en una primera etapa, con marimba (cajón de resonancia), bongo, botija, guitarra y tres o dos cantantes, uno toca las claves y otro las maracas (Car-

pentier, 2011, p. 407). Recuérdese que recién ha sido el *crack* de la bolsa norteamericana, 1929, que acarrea desempleo, recesión, angustia generalizada, pero también una renovada vitalidad en bailes desenfrenados como la conga y la rumba, el *biguine*, oriundo de la Martinica. Sobre el son, anota Carpentier:

El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la contradanza era baile de salón; el son era baile absolutamente popular. La contradanza se ejecutaba con orquesta. El son fue canto acompañado de percusión. Y esto, sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad. Gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos, alcanzando una categoría de valor universal. Porque –y esto no debe olvidarse– las orquestas de baile sólo conocieron, antes de 1920, en cuanto a instrumentos de batería, los timbales (no el timbal cubano que es cosa muy distinta), el güiro o calabazo, y las claves – de origen habanero. (Carpentier, 2011, p. 407).

En los años de la depresión norteamericana, discografías yanquis contratan a los grupos de son de mayor éxito en Cuba como el Sexteto Habanero, el Sexteto de Occidente, el Septeto Nacional, Sexteto Boloña. Dice Isabelle Leymarie:

El éxito de las primeras grabaciones de son propicia el ascenso social de este género musical. Los blancos se lo apropian y conquista el derecho de ciudadanía en

las academias de baile negras... *Suavecito*, tema que elogia los méritos del son, composición de Ignacio Piñeiro, obtiene medalla de oro en la Feria de Sevilla de 1929... Gershwin tomará prestado un motivo de *Échale salsa*, de Piñeiro, para su Obertura cubana. (Leymarie, 1997, pp. 36-37)

El trío Matamoros, con toda la influencia de Santiago de Oriente, logra celebridad con *Son de la loma*, *El que siembra su maíz*, *Lágrimas negras*. Miguel Matamoros, canta y se acompaña con el tres; viaja a la Habana con su grupo y después graba en los Estados Unidos.

Los monopolios disqueros yanquis aprovechan a las maravillas el fulgor cubano-caribeño de la música popular y empiezan a saquear con enorme impunidad esta materia prima que será elaborada en los estudios de la RCA Victor o Columbia. En los Estados Unidos despunta una cultura de masas que penetra con gustos estandarizados hacia ciudadanos medios y, lo peor, es que esto supone la penetración cultural y destrucción de las culturas nacionales. Este neocolonialismo estadounidense descubre el valor de las culturas de nuestros pueblos y comienza a saquear algo tan aparentemente inmaterial como la música. Dice Leonardo Acosta, musicólogo cubano:

Las sonoridades, melodías y ritmos de los pueblos *exóticos* fueron otras materias primas, que previa elaboración en los centros de poder capitalistas, se hacían objetos cotizables en el mercado mundial. (Acosta, 1982, p. 50).

Del saqueo del azúcar, el tabaco y la madera, como lo denunció don Fernando Ortiz, no podían estar al margen las sonoridades afrocubanas en tanto se avanzaba con los medios de reproducción mecánica del sonido y con el perfeccionamiento de los sofisticados medios electrónicos de difusión masiva como la radio y, en menor medida, el cine y la incipiente tv.

A cambio de lanzar al estrellato y cubrir de fama a los artistas cubanos, las editoras yanquis de *Tin Pan Alley* impusieron sus reglas y decidieron cuáles canciones podían ser populares, o sea, que podían venderse y cuáles no tenían la menor posibilidad. Recordemos el celebrado *Hit Parey* yanqui en los primeros lugares de popularidad. Una especie de *rating* en que la industria cultural establece sus patrones y moldes que responden al gusto de la clase media estadounidense: patrones rítmicos y melódicos de canciones almibaradas, tarareadas. El mercado impone tiempos de duración musical, un mínimo de 2.5 y un máximo de tres minutos por melodía; el temperamento, los solos de timbales o de trompetas, los espacios de inspiración se tienen que ajustar al tiempo del mercado, pues *time is money* a la hora de grabar para RCA Victor o Columbia, amén de nivelación y colonización del gusto.

Desde tiempo inmemorial hubo una filtración en Europa, a través de España, sonoridades de América: la zarabanda, la chacona, el fandango, la habanera, que se habían integrado al repertorio de los géneros europeos y cuyo centro irradiador fue La Habana, dice Acosta, punto obligado de reunión de las Flotas de Indias. Es así como en el siglo xx la música cubana se extendió a nivel mundial y no es exagerada la equiparación que hace

Carpentier con el jazz. No podemos re-gatear el aspecto positivo de la difusión de esta música sin entender su creatividad, calidad estética y vitalidad rítmica y sonora, sin embargo, prevalecieron consecuencias negativas, a decir de Leonardo Acosta, como la deformación y comercialización junto a la mixtificación de su valores más auténticos y cita a Carpentier que afirma en 1946:

Por una rara paradoja, la boga mundial que favorece a ciertos géneros bailables cubanos a partir de 1928, hizo un daño inmenso a la música popular de la isla. Cuando los editores de Nueva York y de París establecieron una demanda continuada de sones, de congas y de rumbas –designando cualquier cosa bajo este último título– impusieron sus leyes a los autores de la música ligera, hasta entonces llena de gracia y sabor. Exigieron sencillez en la notación, una menor complicación de ritmos, un estilo más comercial... y de este modo surgieron esos engendros que se llaman la rumbafox, la canción slow, el capricho afro, la conga fox... que se escucha en todas partes, y que orquestas como la del señor Xavier Cugat –particularmente bien situado para edulcorar todos los tipos de música latinoamericana– se encargará de difundir a gran escala. (Acosta, 1982, pp. 54-55).

Todavía recordamos los musicales hollywoodenses con una Carmen Miranda equilibrando en la cabeza una canastilla con piñas, uvas, manzanas y bailando al ritmo de la cumba-fox o a Fred Astaire y Cid Charise contoneándose con los ritmos de moda, las dichas congas, bajo la batuta del mediocre músico catalán, sí el mismo Xavier Cugat, o de Stanley

Black, Percy Faith, André Kostelanetz, Mantovani. Hablo de los numerosos discos de larga duración (*long plays*) que posiblemente aún guardemos en casa y restos de una educación sentimental *made in usa*. Estos son algunos de los rasgos que prevalecieron en ese gato por liebre con el que el marcado yanqui nos inundó de manera universal: a) selección de las melodías más simples y *pegajosas*; b) simplificación de las células y figuras rítmicas; c) *occidentalización* de los timbres mediante el empleo profuso de violines o secciones completas de cuerdas y maderas; d) lo propiamente tropical viene enmascarado con algunas palabras en español e instrumentos *exóticos* como las maracas y el bongó (Acosta, 1982, p. 56). El fenómeno artístico se desplaza ante melodías-mercancías proyectadas por los medios masivos en la sociedad del consumo: el cantante idolatrado, la música de moda, la atmósfera de la época.

Las percusiones, de origen africano, tuvieron un principalísimo papel en la música en Cuba, y tal vez fueron el puente entre la música popular y la de corte clásico y, en su tiempo, materia de escándalo: el establecimiento de ese vínculo que rompía con formas musicales anquilosadas y, casi todas, provenientes del Viejo Mundo. Carpentier denuncia el clima intolerante ante el reconocimiento que realizan él, García Caturla y Amadeo Roldán en pro del folklore afrocubano y, por ende, de la cultura negra. Un ejemplo de estas inectivas:

Ustedes no ven más que ñañigos por todas partes –nos decían... Para ustedes no existen más instrumentos estimables que los tambores, las quijadas, las maracas y las marimbas. Su visión del

folklore se reduce a la de cabildos lucumíes, comparsas del Día de Reyes y tiempos de conga. (Carpentier, 2011, p. 167).

Alejo Carpentier polemiza y explica la presencia afrocubana a través de bongoes, tambores, quijadas como una reacción contra la sensiblería, la languidez de melodías sin *nervio ni estructura* y, lo mejor, la presencia de formidables percusiones en géneros musicales mayores, es decir, en sinfonías.

Por último, es destacable la presencia de Carpentier no sólo en sus ensayos sino en la creación de *ballets*, libretos para ópera, etc. Carpentier diversifica su oficio y escribe dos ballets con tema negro: *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé* (Maldonado, 2016), con música de Amadeo Roldán y estrenadas en Cuba después de la Revolución. Adicionalmente, diseña el libreto para la ópera bufa *Manita en el suelo* con música de Alejandro García Caturla. Uno de sus poemas, *Canción de la niña enferma de fiebre*, para soprano y orquesta, fue musicalizado por Edgar Varese en 1930 y también *El milagro*. Varios poemas de Nicolás Guillén fueron musicalizados por García Caturla, obras para voz y piano. Comenta Carpentier la presencia de estos genios musicales, Amadeo Roldán y García Caturla:

Su obra, se refiere a Roldán, entraña una aportación de tipo técnico que no debe olvidarse: en ella aparecen notados, por primera vez con exactitud, los ritmos de los instrumentos típicos de Cuba, con todas sus posibilidades técnicas, y los efectos sonoros obtenibles por percusión, roce, sacudida, *glissandi* de dedos sobre los parches [...] Desde la introducción

[de su obra, *La rumba*, Caturla] extrañamente confiado a las maderas graves, procedió por súbitos impulsos, por progresiones rápidas y violentas, con vaivén de marejada, donde todos los ritmos del género se inscribían, se invertían, se trituraban. No eran esos ritmos en sí los que le interesaban, sino una trepidación general, una serie de ráfagas sonoras, que tradujeran, en una visión total, la esencia de la rumba. (Carpentier, 2011, p. 459).

En lo que fue llamado el nacionalismo musical, se inscribe todo el poderío de una música popular de origen africano que se asentó en Cuba y adquirió tintes melódicos excepcionales con la fusión de la música isleña. Este reconocimiento lo ofrecen los estudios de Carpentier, conocido principalmente como escritor; un escritor que ha relegado al excelente musicólogo cuyo aporte no sólo permite conocer y apreciar la música popular sino también una obra literaria cubana y universal.

Bibliografía

- Acosta, L. (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.
- . (2009). *Ensayos escogidos*. La Habana: Instituto cubano del libro.
- Bueno, S. (1977). *De Merlin a Carpentier*. La Habana: Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (2011). *Ese músico que llevo dentro y La música en Cuba*, Tomo XII. México: Siglo XXI.
- . (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Leymarie, I. (1997). *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Grupo Z.
- Maldonado, E. (2016). "Écue-Yamba-Ó: música y danza en la dimensión afrocubana de Alejo Carpentier". Ensayo en prensa.
- Otero, L. (1976). *Trazado*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Hemerografía

- Fornet, A., et al. (2000). "Buena Vista Social Club y la cultura musical cubana". *Temas* núm. 22-23. La Habana.

ARMANDO PARTIDA TAIZAN*

Del rito-fiesta dionisiaco a las *Vaquerías* mayas de Raquel Araujo

From the Dionysian rite-party to the Mayan *Vaquerías* by Raquel Araujo

Resumen

La Rendija, grupo teatral creado y dirigido por Raquel Araujo, presentó *Bacantes. Para terminar con el juicio de Dios*. En el programa de mano enunciaba los componentes escénicos provenientes de la cultura y ritualidad mayas. La intencionalidad fue establecer un paralelismo entre la construcción escénica de los rituales dionisiacos, con los de la fiesta maya de las vaquerías; con esta escenificación Araujo desemboca del teatro personal a los eventos escénicos denominados "realización escénica".

Palabras clave: Bacantes, Raquel Araujo, fiestas de las vaquerías, cultura maya, realización escénica

Abstract

La Rendija, Theatrical Group created and led by Raquel Araujo, performed *Bacchae. To end with God's judgment*. At the performance she announced the scenic components that came from Mayan culture and rituality. The intention was a scenic construction she establishing a parallel between the Dionysian rituals and the Maya festivity of *vaquería*. With this staging Araujo goes from the Personal Theater calls "*Aufführung*".

Key words: The Bacchae, Raquel Araujo, vaquerías, maya culture, *Aufführung*

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 17-33.

Fecha de recepción 18/02/17 > Fecha de aceptación 16/08/18

pata.unam@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Las Báquides

En su presentación a la versión de las *Báquides*, Ángel Ma. Garibay K. señaló:

La tragedia nace de Baco (...). Ciertamente es para celebrar al dios de alegres revelaciones se instituyó la tragedia. Dicen, y dije también, que el nombre mismo procede de tragos: macho cabrío. Una de las formas en que el dios se metamorfoseaba y un símbolo universal de la potencia y del vigor masculino. (Garibay, 1975a, p. 473).

Señalamiento breve y escueto sobre el origen de la tragedia, debido a que anteriormente ya había presentado su definición de tragedia en su prólogo a *Esquilo –Las siete tragedias*. En éste describe la caracterización de los participantes en esas representaciones:

Dicen que fue Téspis, quien inventó el no conocido género de la Musa Trágica. Iba él sobre un carro y llevaba sus poemas. Los cantaban, los representaban (personas) con las caras untadas con heces de vino (*peruncti faecibus ora*).

Este rasgo de la pintura con asientos de vino y el nombre de la composición nos llevan hacia el remoto origen. No crea Téspis la tragedia: la refina y propaga. (Garibay, 1975, X-XI).

A su vez, Friedrich Nietzsche en su tratado sobre *El nacimiento de la tragedia*, establece el paralelismo y su contrario, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como una dualidad y reconciliación del pensamiento en el mundo griego, como antítesis y metas entre el arte figurativo: apolíneo, y el no figurativo, el dionisiaco: la música. Cues-

tion que posteriormente influyera en la división en las artes entre temporales y espaciales. De allí que la tragedia resulte una consecuencia de la presencia dionisiaca.

Por otra parte, considera que:

Bajo el influjo de lo dionisiaco no sólo se encierra de nuevo la alianza entre los hombres, también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra nuevamente su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre [...]. Cantando y bailando se manifiesta el hombre como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino de emprender el vuelo por los aires danzando. (Nietzsche, 1998, p. 64-65).

Y determina, que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco –su antítesis–, son “como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma sin intermediación del artista humano” (Nietzsche, 1998, p. 66).

Al ser éste sólo un imitador, sea éste un artista apolíneo del sueño, o un artista dionisiaco de la embriaguez; o como ocurre en la tragedia griega, un artista de la embriaguez y del sueño, en “una borrachera de auto enajenación mística”. (Nietzsche, 1998, p. 66).

Como resultado de esa antítesis, al interponer Apolo la “divinización del *principium individuationis*, como el Uno primordial”:

Esta divinización de la individuación, si se concibe como imperativa y prescriptiva, sólo conoce una ley, el individuo; es decir el respeto a los límites del individuo, la medida en el sentido helénico. (Nietzsche, 1998, p. 78).

De allí que el influjo “titánico” y “bárbaro”, de los ritos dionisiacos, le parecieran al griego una manifestación del canto popular, como un arte, “que en su embriaguez decía la verdad”, al sucumbir lo apolíneo ante la desmesura dionisiaca:

Por tanto, el “yo” lírico resuena desde el abismo del ser: su “subjetividad” en el sentido de una nueva estética, es una fantasía. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, anuncia su furioso amor y, a la vez, su desprecio por las hijas de Licambes, no es precisamente pasión la que danza ante nosotros en orgiástico paroxismo; vemos a Dioniso¹ y a las Ménades, vemos al embriagado entusiasta Arquíloco recostado en sueño (tal como lo describe Eurípides en *Las bacantes*, el sueño conciliado sobre un elevado prado de montaña, bajo el sol de mediodía. (Nietzsche, 1998, p. 84).

Aquí Nietzsche ponen de manifiesto a un Eurípides pregonero del cambio estético, como manifestación de las consecuencias que trajeran consigo la Guerra del Peloponeso (431-404, a. e.) y, por otra, la transformación estética del arte, en particular de la tragedia, al considerársele como el último trágico, de lo que lo culpa Aristófanes en *Las ranas*; además de su adhesión al pensamiento de los sofistas: Platón; en tanto, por otra parte concluye con ello la presencia del héroe trágico en la figura de Dioniso y, posiblemente, de su propio mito; cerrándose así el ciclo del inicio y el fin de la tradición de la tragedia –su alfa y omega; o de la víbora que

se muerde su cola. Circunstancias, que, por otra parte, permitieran el surgimiento de la nueva comedia ática.

De manera que Nietzsche en su obra no sólo nos presenta el nacimiento, sino también la muerte de la tragedia aristotélica. En este compendio de la transformación de los mitos y de los ritos propios, y de los adoptados por los helenos en su devenir histórico.

De allí que en *Las bacantes*:

Eurípides mismo, en el atardecer de su vida, planteó a sus contemporáneos, de la forma más explícita posible, en un mito, la cuestión del valor y del significado de esta tendencia. ¿Puede existir lo dionisiaco? ¿No hay que exterminarlo violentamente del suelo heleno? Ciertamente, nos dice el poeta, si ello fuera posible, pero el dios Dioniso es demasiado poderoso; el antagonista más sesudo (al igual que Penteo en *Las bacantes*) es encantado insospechadamente por el dios, y después camina con ese encantamiento hacia su fatalidad. El juicio de los ancianos Cadmo y Tiresias parece ser el juicio del anciano poeta: que la reflexión del individuo más inteligente no echa por tierra esas antiguas tradiciones populares, esa adoración por Dioniso [...] (Nietzsche, 1998, p. 133).

Carmen Chuaqui, en su profundo estudio sobre *El texto escénico de Las bacantes de Eurípides*, al analizar las referencias y fuentes más antiguas y autorizadas sobre esta tragedia, nos dice:

A los interesados en sumergirse en estos deleitosos mitos les recomiendo [...], la extensa obra (48 libros, es decir 3 volúmenes de la Loeb) que Nono [de

¹ Las diferentes escrituras de Dioniso, corresponden a los autores citados.

Knópolis] dedicó a Dioniso. Este escritor griego-egipcio del s. v de n. e. no es muypreciado por muchos filólogos clásicos por sus excesos retóricos, y aunque ciertamente resulta tedioso a ratos, tiene pasajes estupendos, como esa erótica en la que Zeus fecunda a Semele (vv. 210-351). Los datos relacionados directamente con *Las Bacantes* están repartidos de la siguiente manera: Libro 1: Zeus y Europa; 4: Cadmo y Armonía; 5: Casamiento de las hermanas de Semele y muerte de Acteón; 7: Zeus y Semele; 8: Embarazo de Semele (su hijo danza en su vientre), Zeus danza con sus rayos e incendia la cámara de Semele, Hermes confía el recién nacido [prematuramente] a Ino, hermana de Semele; 44: Terremoto, Penteo inicia hostilidades contra Dioniso; 45: las tebanas se dirigen al Citerón, discusión de Penteo-Cadmo-Tiresias. Penteo laza a un toro confundiéndolo con el dios; y 47: Dioniso induce a Penteo a vestirse de mujer y van a la montaña. Agave mata a Penteo. Diálogo entre Cadmo y Agave. (Chuaqui, 1994, p. 45).

Eurípides toma este mito desde su perspectiva contemporánea respecto a la entonces dominante religión politeísta de los helenos, no hay que olvidar que su cosmogonía está inmersa en los mitos, ritos y creencias provenientes de la antigüedad de otros países, en particular los provenientes de Asia y Egipto; como en este caso el de Dioniso, señalado repetidamente en el texto dramático; aunque su origen sea helénico. De dónde proviene el conflicto, ya que:

[...] la comunidad tebanas no desea incorporar a su panteón a una divinidad extran-

jera, pero Dioniso no sólo 'comprueba' que desciende del padre de los dioses griegos, sino que destruye a los miembros de la casa real tebanas por intentar rechazarlo. (Chuaqui, 1994, p. 41).

El Estudio de Carmen Chuaqui es casi un instructivo para descifrar hasta los objetos más pequeños y poner de manifiesto su simbolismo ritual, no sólo presentes en *Las Bacantes*, sino por igual en todas las demás tragedias derivadas de los mitos; por ejemplo:

[en] relación con Dioniso: entre los objetos sagrados que los creyentes llevaban en las procesiones estaban las serpientes, los falos y el rocío dador de la vida; las mujeres llevaban en el antebrazo el tatuaje de un cervatillo y los hombres el de una hoja de yedra, que, junto con la vida, era la planta sagrada del dios. La carne del animal sacrificado –toro, cabra, cervatillo– no era para Dioniso, sino para los celebrantes, quienes consumían la carne cruda en comunión. (Chuaqui, 1994, p.49).

Además, las bacantes se caracterizaban por el tirso dionisiaco que portaban, cuya función servía:

[para] hacer producir la tierra –de ella fluye leche, miel, agua y vino– y también como arma mortífera cuando es empleado como lanza o jabalina; además, la vida puede extender sus zarcillos a guisa de tentáculos para sujetar e inmovilizar al enemigo, llegando incluso a ahogarlo. Esta doble función de un instrumento divino se encuentra también en el empleo que Zeus da a sus rayos: puede matar a sus contrincantes o puede conferir

la inmortalidad: Dioniso dice que los mismos rayos que mataron a su madre lo hicieron invulnerable. (Chuaqui, 1994, p. 49).

Jean Kott, a su vez, señala que el no reconocimiento de Dioniso como un dios, y el rechazo a sus ritos, al considerarlo Tebas extranjeros –representada por Penteo–, viene a ser la causa del conflicto dramático, ante la no aceptación de que el hijo prematuro de Semele –una de las cuatro hijas de Cadmo–, haya sido procreado por Zeus, y la haya aniquilado con uno de sus rayos. Rescatándolo posteriormente; como se menciona en uno de los tantos mitos sobre el origen de Dioniso:

Ningún miembro de la familia real cree que Semele fuera arrebatada por el dios padre y le diera un hijo. Sospechan que tenía un amante terreno. A causa de esto, Dionisos ha vuelto locas a las mujeres de Tebas. Han dejado la ciudad y huido al monte a celebrar el rito dionisiaco: todas, inclusive las hermanas de Semele, lo, Autonoe y Agave, madre de Penteo. (Kott, 1977, p. 181).

En tanto el asunto lo determina, como anteriormente fuera mencionado, la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco al contraponer Penteo:

[a] la arrogancia del misticismo la arrogancia de la razón pragmática, corta lo bucles del Forastero y lo hace encerrar en un establo. Se ha ofendido al dios. Se ha cometido un sacrilegio. El Coro clama a los cielos pidiendo venganza. (Kott, 1977, p. 181).

Razón por la que Dioniso tomara como instrumento la locura de las mujeres que han huido al monte Citerón, abandonando la rueca del gineceo, en donde tenían que dedicarse únicamente a las tareas domésticas. De esta manera Dionisos-Eurípides estaban liberando a la mujer del régimen patriarcal. Acción que traería consecuencias funestas para Penteo:

El climax del rito dionisiaco en *Las Bacantes* de Eurípides es el *sparagmós* y la *omophagia*, destrozar animales salvajes y consumir la carne cruda, todavía cálida de sangre.

[...]

En la estructura dramática de *Las Bacantes* esto es un vaticinio, una preparación y un ensayo general del *sparagmós* trágico, en el que el mismo Penteo es el chivo expiatorio. En su frenesí divino las mujeres lo toman por un animal oculto entre los pinos. Tratan de bajarlo tirando piedras, luego desarraigan el árbol [sobre el que previamente lo había subido Dioniso, para que pudiera observar los ritos dionisiacos sin que las Bacantes se apercibieran de ello, al ser prohibida la presencia de los no CONSAGRADOS, los hombres en particular], desgajando las ramas. Aun cuando Penteo se quita la peluca de rubias trenzas, Agave no reconoce a su hijo. Su madre como sacerdotisa da principio a la inmolación y cae sobre él [...] (Geoffrey S. Kirk en Kott, 1977, p. 183).²

² Según lo traduce Geoffrey S. Kirk. (1970). *The Bacchae*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, (Citado en Kott, 1977).

Por último, agregaremos, que siendo Dioniso el dios de la naturaleza, relacionado con el renacer primaveral, sus ritos orgiásticos tenían lugar cada dos años, según las referencias al respecto; por ello algunos investigadores lo relacionan con el invierno, y no con los ritos primaverales de la fertilidad: el dios muerto resucitado. De allí que el rito dionisiaco se conciba como un “drama antropológico de la pasión del místico chivo expiatorio o el Daimon del Año”.

Las vaquerías³

Un referente muy importante, y determinante, de la fusión del mito y ritos dionisiacos con el imaginario y cotidiano yucateco; relacionados estrechamente con las fiestas patronales del oriente de Yucatán, es indudablemente el origen de las vaquerías. Festejos, que en esencia podemos considerar como escenificaciones, que muchos investigadores encuentran estrechamente ligadas con el mundo prehispánico, que aún perviven soterradamente en la religión popular. Sin embargo, éstos no han establecido paralelismos concretos con el mundo maya mítico. En este caso con la celebración de las vaquerías.

Escenificaciones que en varios estudios se encuentran idealizadas o, bien, sus referentes corresponden a sus antecedentes históricos, o provienen de experiencias obtenidas en poblaciones económicamente desarrolladas, en las cuales las

vaquerías son parte de los festejos anuales patronales, que se celebran de acuerdo al calendario religioso católico. Según esta información recopilada. No hay fiesta campesina sin corrida

Su Origen

En las haciendas yucatecas del virreinato, en particular del siglo XVIII, la ganadería fue la fuente principal de la riqueza. Debido a la exportación de reses, y el progreso social de los mestizos, se fusionaron elementos étnicos prehispánicos a la penetración religiosa y difusión de bailes traídos por los españoles (fandango y jota aragonesa).

A manera de ceremonia los hacendados convocaban a sus trabajadores para “la herra” de sus vacadas y ofrecían o permitían un festejo o baile colectivo a la manera de ceremonia como preludio al herraje. Después del herraje –marcar su ganado– se efectuaba una reunión, para celebrar la “herra” y el conteo de colas (no de cabezas de ganado); en las que las mujeres de la hacienda –las vaqueras–, atendían a los invitados, al final de la fiesta danzaban viejos sones mayas con influencia europea, o a la inversa. Por su contenido, el Oidor de la Audiencia de Guatemala –don Tomás López–, ya había prohibido las “artes mayas” en 1521, al perseguir los actos rituales de los indios mayas durante la Conquista y la Colonia, imponiéndose por ello otros cantos y danzas no indígenas.

Ya posteriormente, las vaquerías tuvieron lugar casi siempre en los corredores del Palacio Municipal o de la Comisaría, ya avanzada la noche, con invitados de otras comunidades: muchachas vestidas

³ La siguiente información, sin referencias directas; resume la consultada, además de complementada una de otra.

de vaqueras: terno de tres piezas –bordado multicolores de “xocbichuy”– sombrero adornado con flores y/o cintas. En estas reuniones el baile era el atractivo principal, y al finalizar éste, tenía lugar la quema de los fuegos artificiales, rematando con el “torito”. El “*Uakax kaak*” (el toro de fuego) está listo. Hay que aclarar que la “quema” del torito no es igual al del altiplano de México, sino que se escogía un novillo, al que se le amarraban los cohetes, y después se les encendía.

“La vaquería, el baile que une a los pueblos de Yucatán”

Como mencionábamos anteriormente, la vaquería es el festejo anual dedicado al santo patrono de la localidad, como por ejemplo en el poblado de Humún, quien encabezó la cofradía lo invocó de la siguiente manera:

San Buenaventura, tú que siempre nos acompañas en el monte, camino a las milpas, tú que eres nuestro patrono y representante ante la virgen y Dios, acepta estas ofrendas que te hacemos en honor a tu día santo [Santo patrono de Humún].

En algunas otras localidades es el dueño de la casa o “diputado”, quien ofrece un ágape antes de la procesión a la iglesia con el Santo Patrono. El Párroco lo recibe en el pórtico de la iglesia, bendice al gremio, coloca la imagen en su sitio, de donde al año siguiente lo tomará el próximo gremio, quien lo recibirá en su casa; por ser un honor recibirlo, convirtiendo así el hogar en el *espacio sagrado*.

En tanto en el *espacio profano*, el de la fiesta, todo el pueblo se ha preparado: se ha invitado a las poblaciones cercanas, llegan delegaciones de jaraneros; además de las orquestas que amenizarán el festejo.

Por otra parte, antes del baile todo ha sido aseado profusamente, se ha levantado el templete para la coronación; dando paso a la vaquería con los aires de la jarana del Mayab. Además, el asistir a la vaquería para divertirse, es una manera de ganar nuevos amigos y mantener unidos a los pueblos.

Algunos antropólogos han destacado en las vaquerías iniciales tres celebraciones: misa, comida y baile, de quienes veneraban al santo patrono con las costumbres traídas por los españoles; en tanto a partir de la segunda mitad del siglo xx, la vaquería se ha reducido a un conjunto de bailes de mestizos y mestizas yucatecos. Uno de esos bailes tradicionales es el de entrelazar las cintas. Baile proveniente de Europa durante el imperio Maximiliano de Habsburgo (1832-1867). Cintas que en un inicio se ataban a una ceiba. El baile se inicia con la música de “la Angaripola” –jarabe yucateco. Además de la jarana, en sus dos versiones: 1) con ritmo de 6 por 8, muy vigorosa, en forma de guachapeo, la otra con ritmo de 3 por 4 más pausada valseada.

Corrida

Por otra parte, en las fiestas de los Santos Patronos también se celebraban corridas de toros, como parte de los festejos en su honor; en particular desde fines del siglo xviii y principios del siglo xix. Posteriormente tuvo lugar el descenso del auge

ganadero, por una parte, debido al origen calcáreo de la tierra y, por tanto, a la escasez de pastizales; en tanto por otra, la situación se agudizó más a finales de los siglos XIX y al inicio del siglo XX, como consecuencia de la Fiebre verde del henequén, que arruinó por completo los pastizales para el ganado.

A las fiestas al santo patrono se anexó la corrida y los fuegos artificiales, que concluían con el torito. En la plaza central se alberga la fiesta popular, o en algún terreno amplio, debido a los asentamientos surgidos, en los poblados prósperos, como ya fuera mencionado. En éstos la fiesta se prolonga durante varios días, siendo las corridas de toros otro de los principales atractivos, antes del fandango. En tanto en los poblados pobres, a los que se refiere Raquel Araujo en su presentación sobre su escenificación, estas corridas resultan tristes y lastimeras —como la presenciada por nosotros en los años ochenta del siglo pasado—, y sólo se celebran un día.

Tradicionalmente, días anteriores a la “corrida”, los “palperos”: *k’axhe*, levantan, o construyen; o como dicen los lugareños: “amarran” el coso con troncos, bejucos y palmas; traídos del monte, con tiras o ramas de árboles: *katanché* —noche de alborada—. Construcción cuya base arquitectónica sigue —al parecer— el modelo de la casa maya tradicional.

Al ras del suelo, en el redondel, se localizan los espectadores de pie y, algunos, arman sus palcos, en el primer piso con láminas de cartón, sogas y mecates. En el palco se sientan con las piernas colgando. En algunos poblados se consiguen cosos de dos, y hasta tres pisos.

Originariamente, antes de la corrida se plantaba una ceiba: *ya’xche* —antes de

la primera corrida—, en un acto ritual complejo, vetado a las mujeres. Se sembraba un *ceibo*: *Yaa’xché*: *ya’x*: verde- *Che*: ár-bol, o una rama de éste en el centro del coso, del redondel, de la improvisada plaza. Ceibo o Palo de mayo de 5 a 6 metros, considerado simbólicamente como el centro del mundo prehispánico: el *axis mundi*: con trece niveles de ramas: los trece cielos, que establecían la comunicación entre Cielo y Tierra; más las raíces del Inframundo. Árbol símbolo del espacio-tiempo mítico. Ya que en la cosmovisión mesoamericana éste representaba al Cielo. *Ka’an*, a La Tierra: *Yóok’kolkab*, y al Inframundo: *Yáanal Luum*. Ejemplo de ello es la representación de este árbol, que se encuentra en la sección maya del Museo de historia, en la ciudad de Monterrey, que traspasa dos pisos.

En el ritual efectuado antes de la “corrida”, por un sacerdote maya: *Jmeen*, éste vierte medicina de toro en el hoyo abierto para plantar el ceibo, o una rama de éste, en el centro o a un lado del redondel. Un vaquero sube al árbol y derrama sobre éste una botella de vino sagrado: *Balché*, mojando el tronco: *Wanthul*, protector del ganado. Además, previamente a la corrida, el público cuelga ofrendas para obtener su protección —acto propiciatorio—, atándolas a la ceiba desde la noche anterior; huelga decir que éstas adquieren características sobrenaturales, al igual que dispensa favores al donador del toro que se sacrificará, con el nombré de éste marcado en el lomo.

En los sitios, en donde previamente se realizan procesiones —herencia de las procesiones franciscanas—, antes de la corrida se da vuelta al ruedo con el estandarte del santo patrono; que tienen por igual un origen ritual propiciatorio, para

favorecer el trabajo agrícola, como lo muestra la invocación, más que oración, al santo patrono del pueblo Humún.

El chocolomo

Durante la conquista, cuando los mayas vieron los primeros caballos; como ya lo sabemos, éstos consideraron al jinete y al caballo como una unidad y lo llamaron, con la palabra que usaban para referirse al tapir. Después, cuando tuvieron delante una vaca le denominaron *wakax*. De allí posteriormente las vaquerías, que se enlazan con el antiguo rito del sacrificio de un venado (*ceh*). Este se cazaba para ofrendarlo en el mes en que se celebraba el *Ah Zip* (Venado-Deidad). En los antiguos códices éste aparece atado a una ceiba y flechado. Se ofrecía como sacrificio y ofrenda a los dioses, su valor se homologaba con el del sacrificio humano. Lo primero que se hacía era sacar el corazón y se ofrendaba al sol, cuando estaba amaneciendo. En tanto en la actualidad el sacrificio de una res proporciona la carne para la preparación del chocolomo: choco de *chakow*: caliente – *lomo*: trozo de carne sangrante.

Este platillo tradicional considerado como “comida de pobres”; es producto de estas fiestas, en las cuales se sacrifica sólo el primer toro; destazándose y expendiéndose de inmediato la carne y las vísceras aún sangrantes, fuera del coso taurino; lo que le aporta un color negruzco al caldo de la preparación. Vitualla adquirida por gente de baja condición económica, como pudimos observar en la lastimosa corrida que nos tocó en suerte presenciar, y cuya ingesta además de una connotación ritual, posiblemente sea

una de las pocas veces que comen carne en el año.

De esta manera nos encontramos con un trenzado social y religioso del mestizaje, a través de la veneración del santo patrono, como resultado de la unión de la religión maya antigua y las costumbres españolas.

En la vaquería, la fiesta más importante del poblado, la presencia de la ceiba de tradición maya, tiene un simbolismo original para la cultura no evidente; en tanto en la evidente éste se ha perdido. Aunque las tradiciones sigan vigentes, pero ya no con el simbolismo original; al haberse sincretizado los espacios sagrado y profano con las celebraciones religiosas y carnavalescas.

En la actualidad la denominación de vaquería es sinónimo de un espectáculo folklórico de jaraneros, que se presenta todos los lunes bajo los arcos del Palacio municipal de Mérida.

Las Bacantes.

Para terminar con el juicio de dios

Raquel Araujo ha retomado estos festejos y la tragedia de Eurípides, para establecer un paralelismo con la tradición cultural maya; además de sustituir las mencionadas heces de vino, por el achiote –condimento tradicional en la alimentación de la península de Yucatán–, y el vino mismo por ríos de cerveza, junto con la quema de incienso; en tanto las “báquides”, por supuestas mujeres amas de casa contemporáneas de extracción popular.

Esto, por una parte, respecto a la paráfrasis que la directora efectúa a partir de las *Bacantes* o *Báquides*, según Garibay.

En tanto por otra, encontramos escénicamente, tanto el festejo como la ritualidad popular maya; al igual que manifestaciones de la performatividad; como es el acto de la auto penetración del enajenado Penteo con una botella de cerveza.

De esta manera La Rendija constituye una versión escénica sobre *Las Bacantes* de Eurípides, para contar “la microhistoria de un poblado ficticio” del Estado de Yucatán; asociándola a la pervivencia del imaginario mítico, y el cotidiano regional de esa etnia y su cultura patrimonial.

En su justificación al proyecto y de sus propósitos estéticos, ésta señaló no seguir ningún “fin antropológico o sociológico”, sino mostrar “desde la entraña de las contradicciones del encuentro de miradas de ida y vuelta, de los mayas contemporáneos y nuestro propio mestizaje” (Araujo, 2013).⁴

Para hablarnos de ello no sólo tomó como antecedente la tragedia de Eurípides, sino también dos documentales del realizador Óscar Urrutia Lazo: *El protector de la Luz* y *Buscando al hombre sagrado*, sobre los sacerdotes mayas (h'men), “aproximaciones al universo maya”; y por igual diseñador del espacio escénico.

Espacio-reminiscencia de los pequeños ruedos efímeros levantados en la plaza o en algún espacio amplio, generalmente céntrico, de los pueblos provinciales de Yucatán. Ruedos erigidos para las corridas de toros, en la fiesta anual del poblado; como ya fuera mencionado. Fiestas denominadas *Vaquerías*, en las

que después de estocado el primer toro, se expende su carne afuera; que concluye con la ingesta del animal sacrificado a manera de un ritual de paso.

De allí, el “entrecruce intercultural de mitologías” de la escenificación de *Las Bacantes*: por una parte, el mito dionisiaco, y por otra el festejo-ritual maya, en cuya escenificación quedaron asociados el dios Dioniso-Baco y *Acán*. A cuyo respecto nos dice Araujo, siguiendo a Thomson: “*Acán* dios maya de la embriaguez y del *balché*. El *balché* era y es una bebida, sagrada por excelencia de los mayas, consumida en todas las ceremonias mayas” [...] *Acán* significa: entre otras cosas, ‘bramar’ [...], lo que relacionamos con el canto de la cabra que da nombre a la tragedia (Araujo, 2013).”

Esta versión ritual de *Las Bacantes* sigue, en principio la anécdota de la tragedia en la sinopsis brindada por Araujo:

Madrugada, antes de salir el sol. Dioniso regresa de incognito a su pueblo natal. A las afueras, en un descampado donde fue fulminada su madre por el rayo del dios que la preñó, prepara su venganza contra aquellos que niegan su divinidad. Su renacimiento como mortal pone en trance a todos los habitantes de la ciudad, haciéndolos salir de sus casas y obligándolos a participar de forma clandestina, en los antiguos rituales [en su honor] que habían sido olvidados. Tan sólo Penteo, señor, patrón o soberano del lugar y primo de Dioniso, parece inmune a los efectos de la locura colectiva desencadenada por el dios, y acude a poner fin a la bacanal. Lo que él no sabe es que el dios le reserva otro papel especial en su venganza. Penteo será el chivo expiatorio, la víctima del sacrificio con que el

⁴ Notas del programa de mano, en su presentación en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario UNAM, del 13 al 30 de junio de 2013.

pueblo pagará la irreverencia. Penteo es un espectador que desea ver aquello que lo horroriza, pero que no es capaz de penetrar el carácter sagrado de la representación que pone en juego Dyoniso frente a él. (Araujo, 2013).

En el mismo programa de mano, se enuncia también la línea dramática de la escenificación:

Dioniso regresa a su pueblo para vengar el olvido de los rituales en su honor. Las Bacantes, en delirio por influjo del dios, se han entregado a las ceremonias dionisiacas, condenadas por Penteo, dueño y señor de estas tierras, las perseguirá para castigar y poner fin a sus prácticas. Dyoniso encausará su ira para convertir a Penteo en un hombre sufriente, chivo expiatorio de la irreverencia del pueblo. (Araujo, 2013).

Recepción

Desde cualquier ángulo que se vea esta declaración de principios, las reacciones no se hicieron esperar ante los espectadores y la crítica Vera Milarka, por ejemplo, en su artículo del 27 de junio de 2013, en el diario *Reforma*, consignó en su rúbrica “La diabla”:

Si hay Bacantes

La adaptación del mito trenza en su narrativa oral y escénica la raigambre de una cultura “subterfugia” colosal: la maya. Por eso se han elegido textos claves dichos en esa lengua, con la asesoría de Miguel May, que además de sonar con una voz original de nuestro pasado; resuena profundamente en el corazón de la

escena y de nuestras emociones; aunque no lo sepamos traducir, ya que forma parte de esa performance significativa construida con base a atmósferas, más que anécdotas.

El grupo se ha especializado, en el abordaje escénico, en crear unidades-concepto a manera de entornos contextuales, lo que hace que la obra gire en círculos que abren y cierran momentos narrativos, supliendo la habitual linealidad de acontecimientos escénicos.

La obra expresa una intensa búsqueda por religar la cultura ancestral maya, su mitología y folklore, con la realidad actual. La contrasta con modernidad aplastante, que desplaza diariamente no sólo las tradiciones, en lo que sabemos es inevitable; sino la calidad de vida, y la dignidad de los habitantes del estado.

[...]

El trance histórico de fondo reviste un estatuto trágico y cabrón, como el propio Dioniso (Baco), la deidad representada por el macho cabrío: dios del vino, desfogue catártico del placer comunitario en el ceremonial festivo que hoy se traduce en la enajenación colectiva y popular con sus propios referentes en el alcoholismo moderno.

Asistimos pues a un rito “secreto” que nos infunde una tensión constante y con respeto continuo —que impone cierta solemnidad— para no distraer a los participantes. De pronto con total sorpresa, estamos bajo el influjo del incienso propiciatorio, invadidos por el olor y color del achiote, que sirve de pintura corporal subyugados por un diseño escenográfico oriental y móvil, que linda entre lo fascinantes del minimalismo contemporáneo y lo sublime del esplendor prehispánico.

A su vez Luz Emilia Aguilar nos describe detalladamente el espectáculo de *La rendija*, en su artículo “Lo sagrado y la ausencia de Dios”, del viernes 18 de julio en *Excélsior*, de ese año:

[...] Retoma elementos de la tragedia para armar un suceso que parte de los rituales y las imágenes de las comunidades yucatecas, un acontecimiento escénico sembrado de preguntas sugerida en el transcurrir de visiones, en la mezcla de palabras, frases, gemidos, balbuceos, percusiones y los silencios que dejan al espectador espacio para plantear sus propias inquietudes. ¿Qué nos mueve? ¿De dónde viene la violencia? ¿Esta violencia extrema y ciega a qué responde, a dónde nos lleva? ¿Qué significa lo divino? ¿Dónde está en el presente el sentido de lo sagrado?

[...]

Para reflexionar sobre Yucatán y sus paradojas, sus raíces y persistencias rituales, su identidad, no recurre la directora a una narrativa convencional. [...] figura una barca de madera, que alude a un recorrido en el tiempo, madera ajada, con restos de una deslavada pintura roja. Van y vienen los envases de cerveza por el escenario. Un par de grandes tinas redondas de metal suenan y sirven de pilas para las libaciones. Están Penteo [...]; Dionisos [...]; Tiresias [...]; Imaginador [...]; y Raquel Araujo en el papel de Agave. Los cuerpos desnudos de madre e hijo llevan sin disimulo las marcas del tiempo, del camino recorrido. Las huellas del dolor y de los goces.

La experiencia se dirige al olfato, el oído, la mirada, en un teatro cercano a lo performático. [hay] una entrega a la escena como ritual que se oficia lenta

concentradamente, en la ejecución de tareas específicas, manipulación de los objetos y el fluir de palabras que no ilustran, sugieren. Sonidos en una composición-intervención sonora de Manuel Estrella.

Al entrar al teatro se percibe el aroma del copal, luego la cerveza que corre por la piel como agua, el perfume de achiote que cubre de rojo el cuerpo desnudo de la víctima y la sucesión de imágenes que culmina con el final inefable de la madre con el hijo tendido en la barca, la cabeza atrapada entre maderas, en resonancia simbólica de todos los descabezados. Un destello de belleza para expresar el horror.

Horror provocado por la violencia implícita en la representación, sobre la que Fernando Muños Castillo centró su atención en su artículo “Bacantes: para terminar el juicio de un dios”; publicado en el diario *Por Esto!*, de Mérida:

Nuevamente *La Rendija* retorna a los mitos helénicos, antes lo hizo con Medea, un trabajo en que el movimiento del cuerpo se expresaba con una violencia hasta el desgaste de la violencia y del cuerpo. Montaje intervenido por sonidos producidos in situ, como si se tratara de una partitura de música contemporánea, donde el “ruido” se superpone a la música escrita para la pieza. Historia fragmentada, al estilo del teatro personal e íntimo, que venía realizando Raquel desde hace años atrás.

[...]

La primera tiene como “propósito”, desde el texto de Eurípides, la microhistoria de un poblado ficticio, pero común a

muchos del litoral yucateco, miseria y desolación [...].

La segunda es una historia llena de ira y violencia, sanguinolenta al final de todo [...]. Que al fin y al cabo de eso trata *Las Bacantes*.

La justicia, el linchamiento y “descuartizaje” del cuerpo del cacique del poblado se ejecuta a manos de la madre, en una orgía de sangre, donde Fuenteovejuna reclama las creencias y su solidaridad humana para preservarlas, más allá de las corrientes políticas, económicas y religiosas que impone el desgaste de una sociedad que ha marginado a la mayoría de los poblados de este país. País que desde sus inicios es una máquina de sacrificios e inmolaciones.

La tercera es una historia en la que el cuerpo camina en el filo de la navaja, en la que la voz y la dicción no importan, ya que lo que se desea, lo que ansía el grupo y su directora es crear un concierto violento y bañado de líquidos y vísceras, que despierte la memoria dormida en la piel del espectador hasta donde sea posible [...]

Raquel maneja el simulacro, al igual que los dioses lo hicieron con Helena, quien nunca estuvo en Troya. Ardides de dramaturga que nos muestra a un Dioniso dual que incita a Penteo a vestir ropas femeninas para espiar los ritos de las Bacantes, quienes al descubrirlo lo confunden con un animal y es muerto por Agave, quien lo destaza en su delirio báquico.

Al realizar este asesinato/sacrificio. Agave regresa, de esa manera la diosa de la tierra, la “innombrable” y a Dioniso lo que Penteo les quería quitar: la orgía de los sentidos, la posesión del dios: la menudiedad y la locura capaz de remitir

a la antropofagia. Motivo por el cual, sea dicho de paso, Teseo abandonó a Ariadna en la isla de Naxos al descubrirla realizando este ritual sangriento.

Coligiendo, posteriormente, en una conversación por la red, que el montaje de Araujo resultaba, “más que ecléctico: *eléctrico*”.

En tanto Miguel Ángel Quemain escribiera al respecto, en una serie de tres artículos publicados en la *Jornada Semanal*.⁵

Las fronteras ilimitadas del teatro

[...] Estuvo en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del ccu, en una breve temporada que llenaron, pero con una pobre respuesta crítica dada la complejidad y crudeza de los planteamientos, en un orden simbólico de alta elaboración y de difícil comprensión desde nuestras limitaciones chilangas en torno al abordaje profundo de una cotidianidad indígena, donde el espectador se suma a tientas en ese juego de sudor, cerveza y copales en incensarios, y le cuesta trabajo aceptar que el mundo es un rompecabezas estructurado con grandes tabloncillos que en una vista aérea corren y se deslizan para proponer escenarios, espacios donde el sacrificio es el eje de la representación.

Representación que provocara escozor entre el público local de Yucatán, según lo consignara posteriormente el mismo Quemain:

⁵ Domingo 29 de septiembre de 2013, núm. 969. Domingo 13 de octubre de 2013, núm. 971. Domingo 27 de octubre de 2013, núm. 973; respectivamente.

Bacantes entre yucatecos púdicos

En la entrega anterior se mencionó que *Bacantes*, dirigida por Raquel Araujo. Basada en textos de Eurípides y sostenida en el mundo maya contemporáneo y mítico, se había presentado al aire libre, pero con la advertencia sobre la relación entre pudor y desnudo teatral, frente al Palacio Municipal de Cholul, donde provocó un escándalo que atravesó a la "clase media" yucateca, a los regidores y algunos funcionarios de desarrollo social y cultural estatales y municipales.

Al parecer, el montaje fue un escándalo porque Raquel Araujo logró conectar la dramaturgia y el pensamiento clásico con el Yucatán de hoy y los yucatecos se encontraron con una irregularidad: una obra artística (que suelen menospreciar en aras de los espectáculos que los puso frente al espejo de ellos mismos, y lo que recibieron los alarmó de tal manera que atribuyen el motivo de su espanto a los desnudos que presenta el montaje.

Bacantes, la llegada de Penteo

[...]

Cuando vi *Bacantes* mucho de perplejidad me invadió y quedaron muchas preguntas que la directora fue abatiendo y están aquí. *Bacantes* es un texto vivo que continúa su modificación porque está escrito, dirigido, actuado e intervenido permanentemente, y el entramado consiste en encontrar elementos en el texto de Eurípides que "pudieran tener resonancia en nosotros, en esta región del país".

[...] las preguntas que se plantean dicen mucho de nuestra propia condición de extranjería frente a las ritualidades del teatro y de nuestro propio país, tan lejano, tan ajeno. Navegar es preciso.

¿Ritualidad, performance, realización escénica?

De todo lo anterior se puede deducir, que el "espectáculo" presentado por Raquel Araujo, resulta difícil de acercársele. No obstante, lo que es evidente es su eclecticismo, razón por la cual resulta ante los ojos de los espectadores un híbrido: por una parte "una puesta en escena", por otra, un "performance" e, incluso, una "ritualización" de *Las Bacantes*, de Eurípides; a juzgar por la opinión de los críticos anteriormente citados.

A nuestra ayuda acude para su dilucidación escénica una de las publicaciones más recientes en español de Erika Fischte-Lischte: *Estética de lo performativo*, en la que ésta teoriza sobre este asunto, al plantear la estrecha relación que guarda el ritual, el performance y las realizaciones escénicas, respecto al concepto tradicional de teatralidad.

Por su parte, Óscar Cornago en su introducción a esta obra aclara algunos términos empleados por la autora:

El término de "re-presentación" remite a una realidad previa que se vuelve a hacer presente por medio de una mediación material, como la palabra o la imagen, organizada por medio de unos códigos. [...] (Fischer-Lichte, 2011, p. 17). Por ello, "No es una coincidencia que sea éste –"realización escénica"– el término por el que se ha adoptado en substitución de toda una serie de denominaciones que remiten ya sea a una realidad previa al propio hacer escénico, como "representación", "puesta en escena", "trabajo de dirección", ya sea a un material fijado, ya acabado como "obra", "espectáculo", "performance", "pieza" o "drama". Algu-

nos de estos términos. Especialmente el de “representación”, son los que habitualmente se hubieran utilizado para traducir el original del alemán “*Aufführung*” (representar en el sentido de realización). O la forma verbal “*aufführen*” (representar en el sentido de realizar). En su lugar se ha preferido subrayar la dimensión performativa de esta palabra, trasladándola al castellano como “realización escénica”, que es el término que se va a utilizar en todo el libro en contextos que en otros sentidos habrían hecho esperar algunas de las opciones antes mencionadas.

En tanto que “realización escénica” el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo sobre el escenario, es decir, de frente a un público durante un momento preciso, y lo que allí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar uno elementos con otros, un proceso que se ha traducido como “bucle de retroalimentación autopoietico” “*auto-poietische feedback Schleife*”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 18).

De allí que podamos considerar, la osada presentación de *Las Bacantes*, efectuada por Araujo, como una realización escénica, al reunir todos los componentes escénicos, descritos en las críticas; además del entrecruce cultural de la tragedia de Eurípides, y los vestigios de una ritualidad y de la contemporaneidad maya-yucatecal, que en esta realización escénica cobran presencia, como Fischer-Lichte conceptualiza todos los términos señalados anteriormente por Cornago, en el estudio de ésta. Más lo principal, proveniente de la performance sería lo

planteado respecto a esta expresión escénica, cuando hace referencia a una de Marina Abramovic:

[No] se trataba de comprender la performance, sino de experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, in situ, escapaban a la capacidad de reflexión. (Fischer-Lichte, 2011, p. 34).

Por tanto, encontramos que el concepto de performativo es más amplio que el de representación, como lo anotan los traductores de la obra:

La estética de lo performativo de Fischer-Lichte, como se dedicará a explicar ella misma en extenso, se basa en una cierta comprensión del concepto de *Aufführung*, un término que en circunstancias normales traduciremos sin más por “representación”, como cuando hablamos de una representación teatral u operística. Sin embargo, la carga teórica del término español, de la que está libre la voz alemana, y, más en segundo término, su polisemia, lo hacen incompatible con los supuestos teóricos manifestados de este libro. La autora parte de *Aufführung* (que verteremos por “realización escénica”) no está al servicio de la expresión o de la exposición de ningún contenido dado previamente —en general un texto dramático—, lo que convierte al término “representación” en inadecuado para transmitir su significado. Lo que en ella se produce es autorreferencial y constitutivo de la realidad, y es además resultado de la intervención tanto de los actores como de los espectadores. Es justamente performativo, de ahí que tanto el sustantivo *Aufführung* como el verbo *Aufführen* se correspondan con bastante

exactitud con los términos ingleses *performance* y *to performe* respectivamente. Nos decidimos, pues, por “realización escénica”, a pesar de que no es de uso común –como sí lo es la voz alemana–, porque además de expresar con bastante exactitud el significado del término original conserva las nociones de actividad y de transitividad. Cuando el contexto lo aconseje usaremos meramente el término “realización”. (Fischer-Lichte, 2011, p. 38).

De esta manera Raquel Araujo pasó del Teatro Personal, al performance, y de aquí a la “realización” de *Las Bacantes*, en la que encontramos tanto “el ritual como el espectáculo, como en una performance artística” (Fischer-Lichte, 2011, p. 51). En la que a juzgar por la impresión de los observadores se hizo presente la “experiencia umbral”, “liminar”, en recepción de lo cotidiano presente en la “representación”, transformado en extraordinario.

***Las Bacantes* de Raquel Araujo**

Todo lo anteriormente enunciado constituye los componentes escénico-dramáticos de *Las Bacantes*, *El juicio de Dios*, que hemos sintetizados a partir de las investigaciones sobre las celebraciones de las vaquerías:

1. Aspectos religiosos: catolicismo popular.
2. Aspectos religiosos mayas prehispánicos; como la ingesta en la antigüedad del Balché y del pukkeyen: *pozole*, bebida fermentada de masa de maíz, desleída en agua y endulzada con miel; y el sacrificio del venado.

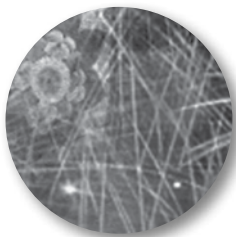
3. Aspectos profanos de la celebración; las vaquerías.
4. Aspectos socio político de la realidad actual yucateca.
5. La violencia social contemporánea.
6. El predominio de las bebidas alcohólicas, a partir de la segunda mitad del siglo XX, como el consumo de cerveza con la que Penteo es ungido, previo a su descuartizamiento, por parte de las Ménades, encabezadas por su madre Agave.

Realización escénica que encontrara un doble rechazo: a) el repudio de la sociedad burguesa, y b) la incompreensión de los espectadores. En tanto conceptualmente nos encontramos con dos posiciones antitéticas, en una dicotomía: a) la perplejidad de los espectadores fuera de Yucatán, por el desconocimiento de las condiciones históricas, culturales y sociales –de acuerdo a Quemain; en tanto por otra b) la no aceptación estética, incluso por teatristas locales. La razón de ello la encontramos en el rechazo al desarrollo de un potencial transformador; obligando al espectador a abandonar su cotidiano, al no encontrar interés alguno para abandonarse a sus sentidos o a su razón.

Bibliografía

- Chuaqui, C. (1994). *El texto escénico de Las Bacantes de Eurípides*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas (Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos, 36).
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Pe-

- rucha. Introducción de Óscar Cornago. Madrid: ABADA EDITORES (Lecturas de Estética).
- Garibay K., Ángel M. (1975a). "Introducción". En *Eurípides. Las diecinueve tragedias*. Versión directa del griego. México: Editorial Porrúa, séptima edición (Sepan Cuántos, 24).
- . (1975). *Esquilo. Las siete tragedias*. Versión directa del griego, con una introducción de. México: Editorial Porrúa, décimo primera edición (Sepan Cuántos, 11).
- Kott, Jan. (1977). *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. Traducción de Juan Tovar. México, Editorial Era.
- Nietzsche, Friedrich. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués. Prólogo de Agustín Izquierdo. Madrid: Editorial Edaf, S. A.
- ## Hemerografía
- Aguilar, Luz Emilia. (2013). "Lo sagrado y la ausencia de Dios". *Excélsior*. México, 18 de julio.
- Medina Hernández, A., Francisco Javier Rivas Cetina. (2010). "La corrida de toros en los pueblos mayas orientales. Una aproximación etnográfica". *Estudios cultura Maya*, vol. 35, enero, 2010.
- Milarka, Vera. (2013). "La diabla". *Reforma*. México, 27 de junio de 2013.
- Muños Castillo, Fernando (2014). "Bacantes: para terminar el juicio de un dios". *Por Esto!*, Sección Cultural. Mérida, 22 de febrero 2014, p. 2.
- Notas del programa de mano*, en su presentación en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario UNAM, del 13 al 30 de junio de 2013.
- Quemain, Miguel Ángel. (2013). "Las fronteras ilimitadas del teatro". *La jornada semanal*, Domingo 29 de septiembre de 2013.
- . "Bacantes entre yucatecos púdicos". *La jornada semanal*, Domingo 13 de octubre de 2013.
- . "Bacantes, la llegada de Penteo". *La jornada semanal*, Domingo 27 de octubre de 2013.



JEANY JANETH CARRIZALES MÁRQUEZ*

Panorama general de la fiesta fidencista de Espinazo, Nuevo León

General Panorama of the "Fidencista" Festival of Espinazo, Nuevo León

Resumen

Para la comunidad de Espinazo, Nuevo León, la figura del Niño Fidencio y los eventos que se dan en torno a su imagen han constituido el fundamento de su cosmovisión que entre mito y realidad, permanece casi intacta desde la llegada del llamado *Niño Santo* en 1921, hasta la actualidad.

A continuación presento una descripción de los orígenes del movimiento fidencista y la designación de los espacios en donde se desarrolla la constante fiesta, cuya principal manifestación se da en los juegos de representación de personajes que han ido sumándose con los años y en donde los que tienen se mezcla la función del espectador/actor, para dar testimonio y ser partícipes de la obra de Fidencio.

Palabras clave: Niño Fidencio; movimiento fidencista; Espinazo, Nuevo León; fiesta patronal

Abstract

For the community of Espinazo, Nuevo León, the figure of El Niño Fidencio and the events given around all his image have meant the foundation of their worldview that between myth and reality, remains almost untouched since the arrival of the *Niño Santo* in 1921, to the present.

Below I present a description of the origins of the Fidencista movement and designation of spaces where the constant festival is held, in which the main manifestation is in the representational role plays that have been added over the years and in which the role of the spectator / actor is mixed, to witness and become partakers of the work of Fidencio.

Key words: Niño Fidencio; Fidencista movement; Espinazo, Nuevo León; patron saint festival

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 35-46.

Fecha de recepción 18/02/17 > Fecha de aceptación 25/06/17

carrizalesjj@hotmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

José Fidencio de Jesús Constantino Sín-tora¹ nació el 13 de noviembre de 1898 en Valle de las Cuevas, Guanajuato, y su figura aparece en la vida de Espinazo, Nuevo León, gracias a su protector, Enrique López de la Fuente, a quien conoció en 1904 y con quien cursó hasta tercer año de primaria en Iramuco, su ciudad natal. Debido a su extrema pobreza, López de la Fuente decidió llevarlo con él a Morelia en 1912, donde se convierte en cocinero de la familia. Al enrolarse su amigo en las filas de la Revolución, Fidencio pierde contacto con él hasta 1921, cuando Enrique se volvió administrador de una hacienda propiedad de don Teodoro Von Wernich, y llamó a Fidencio para que trabajara nuevamente con él, comenzando así su nueva vida en el norte del país.²

La labor del también llamado *Tau-maturgo de Espinazo* comenzó cuando, al mismo tiempo que trabajaba con López de la Fuente, también se reconocía como curandero y ayudaba atendiendo enfermedades, heridas y partos, pues a raíz de la posrevolución se habían acrecentado los problemas de salud por la falta de servicios, alimentos y trabajo, de tal modo que la comunidad de Espinazo toma gran aprecio al *Niño Fidencio*³, quién, sin

interés económico alguno, socorría a todos los que se lo solicitaran.

A extenderse esa fama, de las rancherías cercanas acudían a la casa de Fidencio Constantino para pedirle favores de salud, siendo casos cada vez más complejos, de los cuales, como milagrosamente, el curandero salía con éxito, lo cual hizo que entre la gente se le llamara *El doctor de los doctores*, atribuyéndole poderes divinos y acercándose a él, ya no para una consulta, sino para que con la sola mano los tocara y les diera su bendición. Fidencio aceptó los motes y más aún, aceptó la posibilidad de que fuera él, movido por Dios, quién estuviera curando a las personas, aunque inicialmente se reconocía sólo como espiritista. Según testimonios de quienes lo conocieron, la característica más grande y apreciada de Fidencio fue su bondad y afecto a los demás de manera indistinta, popularizando su actitud a través de la frase que se quedó en la memoria de aquel pueblo vehemente de su sanador: “No son pobres los pobres, ni son ricos los ricos, sólo son pobres aquellos que sufren por un dolor” (Ibarra, 2013, p. 17), misma que se grabó en un muro de la casa.

¹ Popularmente se le encuentra identificado en las misiones con las siglas JFJC, pues según señalan los allegados a Fidencio, solía anteponer el apellido materno como señal de respeto hacia su madre.

² Las versiones de la llegada de Fidencio al pueblo de Espinazo son casi siempre la misma, que se reafirma con los relatos de las personas que administran la casa de Fidencio y en el escrito de Magdalena Ibarra López de la Fuente (2013).

³ También llamado “Niño Santo” entre los habitantes de Espinazo. Se dice que en referencia al Niño Jesús, pero principalmente se adjudica el mote al síndrome que padeció Fidencio, el cuál imposibilitó el desarrollo de sus órganos genitales, el

crecimiento de vello y el engrosamiento de su voz, tenía además el paladar hendido y en la cabeza un hundimiento que la gente al tocarlo decía que “tenía mollera como la de un bebé”. Se cuenta que quienes llegaron a verlo bañarse decían que “era como un niño” debido a estas características, sin embargo, se reconoce que estas atribuciones de “niño” fueron dadas por el pueblo en la ignorancia y la falta de información acerca de su enfermedad.

Pero los casos⁴, si bien eran cada vez más complejos, también lo eran los métodos e instrumentos rudimentarios que Fidencio utilizaba para darles solución⁵: sacaba muelas con pinzas de mecánico, operaba tumores y realizaba cesáreas con navajas de afeitar o con vidrios de botellas que él mismo rompía y elegía, según su premonición, como el adecuado para realizar la intervención y que ésta fuera exitosa⁶, entre muchos otros métodos alternos que lo llevaron a ser denunciado ante las autoridades como un charlatán por aquellos que no creían en su labor.

En Espinazo, aún recuerdan aquellos lugares que tenía designados para las curaciones, desde entonces, el pueblo pintaba para ser el gran hospital de los desprotegidos, convirtiéndose, casi todo, en sitios que el mismo Fidencio elegía de acuerdo a sus revelaciones divinas. La afluencia de gente se intensificó luego de que el 8 de febrero de 1928, el presidente Plutarco Elías Calles llegara a la estación ferroviaria de Espinazo en un tren llamado El Olivo, acompañado de su séquito

y el entonces gobernador del estado de Nuevo León, Aarón Sáenz, para solicitarle ayuda a Fidencio Constantino (Krauze, 1987, pp. 79-80). Se especula que la misteriosa enfermedad del presidente⁷ y su confianza en el taumaturgo norteco radicalizó el conflicto con la Guerra Cristera cuando declaró: "*Él no estafa, no mata, por el contrario, cura y hace el bien, la salud es cuestión de lógica, el que la necesita la busca*"⁸. A partir de ese día, la noticia de que el Presidente se había curado se extendió rápidamente y en muy poco tiempo Fidencio había cobrado tal fama que le llegaban cientos de pacientes, necesitando un sitio más grande para atenderlos, ya que principalmente usaba su propia casa para las curaciones. Los habitantes de Espinazo, fueron cediéndole espacios y ayudándole a acondicionar, de manera muy precaria, los distintos lugares donde albergaban a los enfermos según su padecimiento⁹. Fidencio recorría las chozas,

⁷ Respecto al padecimiento del Presidente no se hicieron declaraciones oficiales, sólo se especuló con una enfermedad de la piel, similar a la lepra.

⁸ Sobre el suceso, hay varias continuaciones del episodio: En la comunidad de Espinazo, se cuenta que, en agradecimiento, el Presidente envió a la estación de Espinazo varios vagones cargados de alimentos y medicamentos. José Gil Olmos (2012) en *Los brujos del Poder* abre la posibilidad de que el Presidente Calles fuera quien interviniera para que las autoridades de salud dejaran de insistir en el cierre de Espinazo como centro de sanación; Magdalena Ibarra, por su parte, asegura que a partir de entonces Espinazo fue abastecido de agua potable.

⁹ La fama de Fidencio se extendió mucho más entre 1928 y 1929, por los continuos artículos que se publicaban en los periódicos que anunciaban las habilidades del curandero. Las noticias se difundieron rápidamente, y pronto su fama se extendió en todo México, en parte gracias al periódico "El Universal de México" y hacia los Estados Unidos de América y Europa por medio de testimonios. Las implicaciones gubernamentales de

⁴ Juan Farré recogió en su documental *de Roma a Espinazo* una serie de relatos sobre el niño Fidencio, entre las que se expone el fenómeno a través de la gente del ejido, médicos e historiadores y constituye el documento con la mayor cantidad de testimonios vivos que conocieron a Fidencio donde se pueden encontrar una serie de historias acerca de los muchos casos que atendió.

⁵ Vale la pena consultar la revisión que Carlos Monsiváis (1995) hace de estos métodos en *Los rituales del caos*, pp. 97-110., donde además propone una breve, pero interesante visión a cerca del fidencismo.

⁶ Algunas imágenes en referencia a estas intervenciones, pueden encontrarse actualmente en la casa de Fidencio y en la autopublicación de Magdalena Ibarra, pues Fidencio acostumbraba mandar tomar fotografías de muchos de los eventos en los que participaba.

carpas y casas de cartón cumpliendo la función de salvador de alma y de cuerpo, cuando, al mismo tiempo que curaba, también predicaba con un crucifijo en mano.

La población de enfermos era muy variada, así como los lugares donde se les atendía: pabellones para los paralíticos, leprosos, ciegos, mudos, enfermos mentales, tuberculosos, sifilíticos, cancerosos, entre muchos más, quienes después de ser bendecidos acompañaban a Fidencio en su recorrido a abrazar y consolar a sus compañeros de dolor. Se calcula que por estos momentos, Espinazo tenía al menos mil enfermos amparados en esos lugares¹⁰.

A la entrada del lugar, cruzando las vías del ferrocarril, se encuentra uno de los sitios que simbolizan la entrada, no sólo a Espinazo, sino también a la creencia fidencista: *El Pirulito*, o el *Árbol Bendito*, un gran árbol de pirul, del que crece por esas regiones. En vida, Fidencio lo usaba para curar masivamente cuando, trepado en el árbol, lanzaba frutas y verduras, especialmente naranjas, explicando entonces que eso no era simplemente al azar, sino que cada fruta tocaría a quienes más necesitaran la curación, como si fueran conducidas por Dios a través de la mano de Fidencio. Ahí también se reunían los paralíticos organizados al alrededor del árbol, dónde hacían oraciones que

regularmente duraban varios días, llamándose a esta técnica *El círculo de curación*.

A dos cuadras de la entrada al pueblo, se encuentra la llamada *Casa Grande*, lugar donde se tenía la costumbre de recibir a los enfermos recién llegados. El acceso a la construcción es por la calle principal, el cual conduce directamente a la sala. A raíz de la muerte del Niño Fidencio, este sitio en particular, se convirtió en un lugar de veneración constante y uno de los más concurridos por la relevancia de las curaciones que allí se dieron. A mitad de la sala se encuentra la tumba que ampara el cuerpo de Fidencio, así como vitrinas con sus ropas, imágenes de santos de gran tamaño, una vitrina donde han quedado los vestigios de las intervenciones que realizaba: fetos, tumores y miembros de quienes se habían dejado operar por él, y que dejaban frecuentemente un escrito como testimonio, además de fotografías y otros regalos que se conservan como muestras de agradecimiento de parte de sus seguidores. La *Casa Grande* es quizá el sitio que merece mayor atención por su preponderancia y distribución. Hacer un recorrido lógico y vinculado de los espacios que la componen resulta un tanto complicado, sin embargo, trataré de exponerlo de la manera más clara posible.

Situada frente a la plaza, la construcción de forma semicircular, posee múltiples habitaciones de gran tamaño casi todas, con varias entradas cada una, ligadas a través de pasillos, casi laberínticos, en cuyas paredes cuelgan imágenes de santos y fotos de Fidencio, semejante a un museo. El salón más grande y que une al resto es el que Fidencio designó como "Teatro Nacional", que era usado para dar funciones a los enfermos para entrete-nerlos o a modo de terapia. Regularmente

estas noticias tampoco quedan libres de responsabilidad, pues por una década, los milagros de Fidencio fungieron como un efectivo distractor de las noticias políticas.

¹⁰Según registros del archivo histórico de las localidades del Instituto Nacional de Estadística y Geografía-INEGI, el año en que llegó Fidencio, la población era de 154 habitantes, y para la década de su muerte se contabilizaban 1184. Consultado en diciembre de 2012.

se representaban pasajes de la vida de Jesús, con Fidencio como protagonista. Este espacio posee un escenario de madera y concreto de aproximadamente unos 80 centímetros de altura, cerrado con un barandal de madera. En la parte más alta, encima de la boca escena, hay un enorme letrero pintado que dice: Teatro Nacional. Desde este lugar puede tenerse acceso a la sala, la tienda, la cocina, una pequeña habitación protegida que alberga la cama de Fidencio y otras pertenencias, además de varias habitaciones más a las que no hay acceso por ser las que ocupa la familia que ahí reside.

El patio, que termina de delimitar la propiedad, es otro de los lugares comunes para los habitantes del pueblo, pues ahí se halla instalado *El Columpio*. En él, Fidencio daba terapia a los inválidos y los enfermos mentales, ya fuera columpiándose con el enfermo en sus piernas lanzándolos en vuelo hacia una nopalera, o sentándolos ahí y arrojándoles arpillas de cacahuates a fin de que se manifestara alguna reacción. Para ellos también existía un método aún más extraordinario: el que proporcionaba a través de una leona entrenada —a la que se dice que previamente había quitado los colmillos y las garras y alimentaba sólo con leche, pero esto los pacientes no lo sabían—, que ponía en un pequeño corral con cada paciente, para luego ordenar el ataque justo cuando comenzaba a oscurecer. La reacción verdadera e involuntaria de querer huir del animal significaba ya un avance en la recuperación.

En el frente de la *Casa Grande*, a unos 15 metros de la plaza, también se daba solución a algunos males, pues había una acequia que el Niño ordenó limitar para que se convirtiera en un pequeño ojo de

agua de tal modo que ésta, al acumularse formara el denominado *Charquito*, otro de los sitios más notorios de estas terapias alternativas que aún se conserva y es de libre acceso. En éste lugar se bañaban principalmente los enfermos de la piel, a fin de curarse con el agua sucia, previamente bendecida, y con las oraciones y demostraciones de afecto por parte de sus compañeros, que libremente y tomando como ejemplo a su doctor, practicaban indiferentes a los padecimientos que sufrían. Con frecuencia este hecho se realizaba a las tres de la mañana, hora que Fidencio indicaba como propicia, habiéndosele revelado a través de una visión.

La Dicha, alejado de los sitios anteriores, fue seleccionado para recibir a las personas que padecían lepra, quienes llegaron a formar una colonia entera llamada *El campo del dolor*, donde en chozas y carpas esperaban los enfermos por su muerte o su sanación, al parecer no siempre imposible si se consideran las fotografías que aún existen y que quedaron como testimonio de algunos de los afortunados que se curaron de esta enfermedad (Zavaleta, 1998, p. 103). *La Dicha* desapareció al morir Fidencio y en la actualidad sólo queda un gran tronco en forma de cruz con el nombre del lugar inscrito, sin embargo, ya no recibe visitantes por las complicaciones que hay en el acceso.

A unos 14 kilómetros de Espinazo, ubicada entre dos cerros que pertenecen al Ejido Emiliano Zapata se encuentra llamado “El Charco azul” o “Los Baños”, un nacimiento de agua, que por su disposición funcionaba como una gran piscina de agua cristalina y fría, adonde acudían los enfermos en caminata descalza, para llegar justo el 24 de junio, apegado al

catolicismo que lo marca como el día de san Juan Bautista; ahí eran bañados y bautizados. También las fiestas en honor san José el 19 de marzo, se convirtieron además en honor a Fidencio por ser su santoral, ya que desde antes de su muerte, tanto visitantes como lugareños, se daban cita para convivir, compartir alimentos, hacer bailes y tertulias y cantar alabanzas a Dios. Entre otros días de fiesta, se encontraban el 12 de octubre, conmemorando a la Virgen de Guadalupe, el 17 de octubre y 13 de noviembre, estas fechas indicadas como los nacimientos terrenal y espiritual de Fidencio, respectivamente¹¹. Todo se daba como en una fiesta patronal, pero con el santo vivo, por lo menos hasta 1938, cuando Fidencio fallece de causas naturales.

Para la comunidad de Espinazo y para quienes acuden a ella, el mito de Fidencio se ha convertido, no sólo en su realidad, sino en un mundo de esperanza. La vida social y económica gira en torno a su santo; uno no reconocido por la Iglesia Católica o por alguna otra que no sea la *Fidencista*, establecida primero como Centro Cultural de Estudios Fidencistas, A.C., en 1979, para luego registrarse como Iglesia Fidencista Cristiana, A. R., en 1993.¹² A ella acuden los Otros, todos aquellos que cansados de rezar por un milagro y de ro-

gar por un lugar en la comunidad católica, decidieron establecer su propia ciudad ideal en medio del desierto, un lugar en donde nadie se agota de invocar y creer, de llorar y cantar al mismo tiempo que se dejan seducir por el movimiento.

A continuación, daré un breve repaso de la actualidad de la fiesta fidencista que, como ya he mencionado, sigue llevándose a cabo en las mismas fechas que se celebraba anteriormente, ahora aunada la de la conmemoración de la muerte de Fidencio.

En el kilómetro 92 de la carretera Monterrey-Monclova, muy cerca de los límites con el estado de Coahuila, se encuentra una desviación hacia el poblado de Espinazo, al cual se llega atravesando 30 kilómetros de desierto. Entre tanto, ya se dan señales de lo que se va a ver: cuelgan de los árboles y postes algunos de los testimonios y milagros que ha realizado el curandero del noreste, además de encontrarse diminutas capillas y panorámicos sencillos que anuncian *La tierra del Niño*. Quienes viajan en autobús puede ser que encuentren incluso alguna señal de posesión entre sus acompañantes en cuanto más van acercándose al lugar. Al llegar a Espinazo, todos los que entran deben dar tres vueltas al *Pirulito*, muchos lo hacen a pie, a gatas, reptando, otros rodando, a fin de llenarse por completo de la tierra santa que los recibe. Ya desde ahí se siente el miedo, el misterio y la fe. Se acercan algunos vendedores de velas y rosarios, y se devela de una vez la escenografía del espectáculo que está por comenzar.

El suceso se da a partir de la creencia fidencista en la que, un hombre, tocado por Dios, se dedica a hacer el bien, especialmente de salud, a quién lo necesita.

¹¹ También se realizaban celebraciones en la Semana Santa con representaciones de momentos de la vida de Jesús previos al Viacrucis, y seguidos del mismo, así como posadas en diciembre, cuando se representaba una pastorela. Ambos eventos siguen organizándose en Espinazo.

¹² Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Unidad de Estudios Históricos y Sociales. *Iglesia Fidencista Cristiana* <[http://www2.uacj.mx/UEHS/Mapa/IglesiaFidencistaCristiana\(Ni%C3%B1oFidencio\).htm](http://www2.uacj.mx/UEHS/Mapa/IglesiaFidencistaCristiana(Ni%C3%B1oFidencio).htm)>. Consultado en junio de 2014.

Este hombre, en algún momento se auto comparó con Jesús, como hijo de Dios —a quién los Fidencistas llaman “hermano mayor”—, convirtiéndose así en un mesías moderno que, prometió resucitar al tercer día. No fue así. Al menos no de la manera esperada, sin embargo, los seguidores del Niño, afirman que, al tercer día de su muerte se presentó la primera manifestación de que Fidencio había resucitado a través del cuerpo de una lugareña que le serviría como médium, considerando este acontecimiento como el cumplimiento de su promesa. A partir de entonces, surgen las llamadas “*cajitas*” o “*materias*”¹³, que sirven como instrumento de Fidencio, curando y difundiendo su obra, para perpetrarlo así en la memoria de propios y extraños.

Si bien el principal personaje de esta tradición es el Niño Fidencio, actualmente intervienen otros que, del mismo modo, se dedican a hacer el bien y que, según sus características especiales relacionadas con el favor que se va a solicitar, les otorgan predilección entre la gente. Ya que se ha hablado de Fidencio, daré una breve descripción de los otros personajes que con el tiempo se han incorporado a la localidad.

La niña Aurorita: Aurora Prado Quintanilla de 8 años, era la sobrina adoptiva de la señora Lilia Quintanilla, una mujer que decía ser poseída por el espíritu del Niño Fidencio. Al morir Aurorita, doña Lilia comenzó a tener manifestaciones de

la presencia de la Niña bien conocida por el pueblo, de tal manera que comenzó a canalizarse su espíritu sobre ella. Aurorita es frecuentemente invocada y venerada con favores que tengan que ver con niños pequeños.

Margarita Catalán o La Gitana: poco se sabe de este personaje y su origen es confuso. Se dice que era española llegada a Tamaulipas, pero que, después de radicar un tiempo en Espinazo, terminó su vida en la ciudad de Monterrey. Obra milagros en los homosexuales, prostitutas y en quienes por algún amante se han alejado de sus familias.

Pancho Villa: el personaje ya conocido en la historia de la Revolución Mexicana. Se acercan a él aquellos que buscan justicia, y más que un santo, es considerado un héroe que ayuda con causas difíciles que tengan relación con la ley.

Jesús Malverde: muy pocas veces representado, pero muy socorrido, fue un bandido sinaloense que aparentemente robaba a familias poderosas y asaltaba caminos. Es conocido también como El Ángel de los narcos y es venerado como santo. Su mayor afluencia de fervientes son los ladrones, asesinos y narcotraficantes.

Otros personajes se asoman en la vida de Espinazo —algunos incluso reconocidos por el catolicismo—, entre ellos se encuentran san Judas Tadeo, el Niño Pan, el santo Niño de Atocha, san Pascual Baylón, así otros no reconocidos, como la santa Muerte, Emiliano Zapata y Juan Soldado.

Quienes representan a estos personajes a través de la posesión, son casi siempre gente del mismo pueblo y de otros alrededores, aunque no siempre originarios de Mina; muchos de ellos, en algún momento decidieron cambiar su residencia

¹³ Se llaman *Cajitas* o *Materias* a decir de lo que Fidencio les prometió antes de morir: que estaría con ellos, “como en una *cajita* guardado”, que habría *cajitas* buenas y *cajitas* malas. Más malas que buenas. Pero que ellos deberían estar dispuestos a seguirlo y ser la *materia* con que trabajaría el Espíritu Santo.

a Espinazo para estar más cerca de Fidencio o para formarse como ministros fidencistas. Algunos son de otros países que viajan a Espinazo en los días de *fiesta grande*, especialmente en la que comienza el 17 de octubre¹⁴. Aparentemente el espíritu de estos personajes se canaliza en los cuerpos de las *materias* y les permite hacer milagros.

Aunque hay excepciones, Fidencio con frecuencia es encarnado por mujeres¹⁵; curiosamente, con el espíritu de la Niña Aurorita, hay más cantidad de hombres que la representan, así como en Pancho Villa, son más las cajitas femeninas que se dejan ver, en tanto que la gitana Margarita, por el contrario, tiene una exclusividad a que sean hombres homosexuales sus *materias*. Sólo en éste último caso se excluye a las mujeres de su representación, para los demás no hay condición específica y tampoco en ellos se define el personaje por las preferencias sexuales de quien lo interpreta.

Las *cajitas* se caracterizan de acuerdo al personaje que van a representar, la mayoría de cargan consigo una maleta con los implementos que necesitan: los Fidencios llevan una bata blanca como la que usaba el original, y una capa brillante de terciopelo, tan larga que arrastra con bordados y encajes, casi siempre de la menor calidad, incluso, algunos llevan

una corona –como la que lleva el santo desde 1988, por su 50 aniversario luctuoso–. Aunque cada vez son menos, también hay quienes llevan pantalones cortos y camisetas sencillas con un dejo pueril y sombrero.

Las Auroritas llevan un vestido infantil en colores suaves, de mangas abullonadas y crinolina debajo; algunas veces usan sombrero adornado con un moño de listón acorde al vestido; otras cargan también una muñeca, una canasta o una pequeña bolsa infantil en la que guardan los dulces que reciben de los espectadores y reparten más adelante. Los Panchos Villa, como en las estampas escolares, a veces con pistolas, de juguete o reales, carrilleras y un atuendo color caqui. Las gitanas, portan vestidos parecidos a todo, menos a la gitana española que pretenden imitar, a veces, unas batas sueltas, algunos collares, plumas, adornos tan eclécticos sería difícil reconocer de dónde han salido, convirtiéndolo todo en una gran caracterización que casi siempre se lleva a cabo frente a los ojos del espectador, pues las cajitas regularmente llevan asistentes que son personas previamente aleccionadas para servir de *staff* en cuanto se presentan los espíritus. A veces, alguno experimenta una posesión en el momento, entonces, no hay tiempo para la caracterización.

El público se constituye por hombres y mujeres de todas las edades, desde el más sano al más enfermo, pero casi todos con la firme intención de creer y salir del pueblo con el cuerpo lleno de salud y el corazón de fe. Por el difícil acceso, la mayoría llega a través de *misiones*, que son grupos de seguidores que se ponen de acuerdo para llegar a Espinazo en camiones que rentan en su lugar de origen.

¹⁴ La llamada *fiesta grande* se extiende del 17 al 19 de octubre, ya que Fidencio declaró que fue ese día de 1926 la primera revelación divina, fecha que él mismo decidió tomar como su fecha de nacimiento espiritual. El 19 de octubre, es el aniversario luctuoso del curandero, así, el pueblo decide tomar los tres días como festejo.

¹⁵ La condición de Fidencio, que hacía verlo infantil, se facilita más para una mujer por el tono de voz y la manera delicada y sutil en que se movía.

Todos llevan al cuello un paliacate, generalmente rojo, con las letras JFSC pintadas o bordadas.

No hay una demanda específica hacia Fidencio desde el norte de México, es casi igual cantidad de norestenses que acude, como la de gente de otros Estados; mayormente de Guanajuato, la ciudad natal de Fidencio, así como de Texas. Muchos son chicanos, franceses, norteamericanos, colombianos, etc., Fidencio tiene un público muy variado, de modo que ahí puede encontrarse cualquier tipo de personas, de cualquier condición socioeconómica. Algunas de ellas también son *cajitas* que curan y bendicen en su propia ciudad. Cuentan en el pueblo que Fidencio era políglota, por tanto, no es raro encontrar una que otra *cajita* que hable inglés porque se han pasado de ser público, a materia poseída de repente.

Espinazo, tiene sus mayor afluencia en el mes de octubre pasando de trescientos habitantes a setenta mil visitantes. Los días de *fiesta grande*, son los que más llenan la función, luego, los primeros domingos de cada mes, aunque también hay sanaciones semanales, de modo que Espinazo, siempre está despierto, de día y de noche, para acompañar a los que llegan y despedir a los que se van por aquella calle principal, la única pavimentada en Espinazo; el resto, sólo es tierra y arbus-tos espinados.

Llegan las misiones fidencistas, y poco a poco se van separando para que cada uno vea lo que tenga que ver. Algunos van directamente a buscar a su *cajita* especial, aquella que los ha tratado antes y que los ha salvado de un mal negocio o de la enfermedad. A rastras o a empujones, la gente avanza, otros se detienen a ver los milagros y testimonios que cuelgan como

adornos de las casas y los altares que están en la entrada; otros muchos, se quedan en la capilla comunitaria a escuchar la misa fidencista y hacer el juramento de fidelidad al Niño antes de continuar.

A la izquierda, la Iglesia Cristiana Fidencista, aunque también cuentan con una iglesia Católica Guadalupana y aunque sus misas son casi en todo parecidas, los Fidencistas se vieron obligados a separarlas después que un 12 de diciembre en la Basílica de Guadalupe, en Monterrey les pidieran no llevar más imágenes de su distintivo santo¹⁶. Se refieren a ellos como las Iglesias de la Patrona y del Patrón y acuden igual.

Después de escuchar la misa, comienza la función: es fácil encontrar *cajitas* por todos lados, y siempre habrá quien quiera curar. El teatro de materias comienza, y también el show de todo-los demás. Un par de calles más adelante, se encuentra la plaza, rodeada por la feria, toda llena puestos ambulantes que venden comida, imágenes religiosas, rosarios, estampitas, libros, camisetas y demás mercancía alusiva a Fidencio y a las figuras ya mencionadas.

Desde el 16 de octubre, entre rezos y cantos amargos, se encaminan los dolientes para llegar a la medianoche a esperar por la aparición. Todo se invade de fidencismo. Ropones con vuelo y encajes dorados, vestidos de niña de aquí para allá, los primeros, susurrando bendiciones con una voz gangosa y los ojos entrecerrados, los segundos, hablando como en primeros años de la infancia, piden dulces

¹⁶ Lo mismo ocurrió en Coahuila, cuando las manifestaciones Fidencistas fueron abiertamente rechazadas por los obispos de Monterrey y Saltillo.

que reparten en otro lugar mientras dan consuelo a las madres que lloran. Por otro lado, bailan las Pancho Villa con las más jóvenes visitantes, intentan seducirlas sin que alguien juzgue que es una señora la que canta y enamora a las demás; es una bendición para la que baile, es una protección que el Centauro del Norte da. Las gitanas, por su parte, atienden y leen la mano a los que en todo lugar son señalados, menos aquí, junto a su hermana, a la única que creen que puede saciar su sed y amansar su corazón.

La gente entra por unos segundos al recinto especial, la casa donde Fidencio descansa y desde donde vigila al pueblo con el que se amó. Deben pasar rápidamente para que todos alcancen a ver la lápida del niño y dejarle sus regalos. A los paralíticos se les permite más tiempo para posar los pies en las huellas de Fidencio que están grabadas en concreto. Pasando por uno de los pasillos, lleno de votos y promesas de los fieles, fotografías, cartas, muletas y trenzas de cabello, se llega a la tienda "oficial" donde se puede comprar "El aceitito del Niño Fidencio", "El Ungüento del Niño con la receta original", y decenas de cosas más, incluido el único documento autorizado por la familia sobre el niño Fidencio y que también llaman "oficial"²⁷.

Saliendo en dirección a la plaza, está *el charquito*, aquel ojo de agua que el Niño llenó de lodo para curar enfermedades de la piel, que ahora es más bien una especie de alberca, donde siempre hay la misma posibilidad de que las infecciones empeoren o sanen. Pero siguen curando; al menos eso es lo que aseguran quienes se bañan en ellas. Por un momento, parecen contentos en ese lodo que los refresca, sobre todo cuando el clima ataca a Espinazo que espera por ráfagas de aire, el mismo que al llegar levanta polvaredas que enneguecen al espectador. Digamos pues que son los efectos especiales que le resultan naturales a la región. Digamos que es la experiencia vivencial que espera cualquiera que paga por ver. Pero aquí no, hasta el momento, ni un centavo.

Por todos lados las *cajitas*, repartiendo naranjazos y esperando con sus vestuarios, sus brebajes de hierbas y sus aceites por curar a alguien más. Son quizás el fenómeno más impactante de este culto. Emulando los mismos métodos alternativos que Fidencio utilizaba, con eso y más, se deciden a ayudar a la gente: rezan, cantan, invocan, se transforman. Entran en trance y ya ahí, escupen la cara de quienes solicitan su ayuda, las piernas del inválido, los senos de las que padecen cáncer, el vientre de la que no ha podido ser madre, los ojos del que no ve y la cabeza de los niños que lloran, a fin de que todos se curen, siempre y cuando la saliva de la *cajita* se quede en *su lugar*, porque en ese momento, no es sólo una *cajita*, es Fidencio mismo que viene a ayudar como

²⁷ *Vida y obra del Niño Fidencio*, escrito por Magdalena Ibarra López de la Fuente, se editó de manera autónoma por la familia de Fidencio, que administra la casa y la tienda. Se compone por la impresión de un escrito engargolado que incluye copias de documentos y fotografías. Se sabe que el propio Fidencio documentaba su obra y contrataba un fotógrafo para que tomara imágenes de los acontecimientos, además de hacerse sesiones personales en las que posaba con vestidos de santos, sin embargo, el acceso a esas

imágenes pocas veces es permitido por la familia, así como tomar fotografías dentro del recinto sin autorización expresa.

antes, como siempre. Por un momento la gente jura que él está ahí, porque adivina sus dolores, porque posas sus manos en el lugar exacto sin que se pronuncien más palabras que las que obliga el dolor.

Alrededor todo es queja o todo es fiesta. Muchos van a solicitar, pero otros tantos agradecer. Cuando van matachines, se dejan sentir, cuando no, se escuchan claramente los requintos y los acordeones, en una música que parece nunca cesar, sintiendo que desde el principio se repiten los mismos cantos y alabanzas hasta que se presta bien atención: han cambiado de tema, se han adaptado las polkas, los corridos, las canciones nortañas y los éxitos de moda para que todos digan, por lo menos, el nombre de Fidencio, si no es que con la misma música han hecho una nueva letra, una que cuente alguno de los episodios más recordados que el mesías de Nuevo León les ha dejado como herencia. Los acordeonistas están siempre listos para improvisar, más aún si se trata del último día de fiesta de octubre, donde entre lágrimas entonan sus mejores canciones, las que han compuesto a su Niñito Santo durante todo el año. Incluso en la tienda y en los puestos pueden encontrarse los discos compactos con algunas grabaciones.

Con la música, los visitantes se van. A manera de despedida y con la esperanza de que se les conceda la bendición de Dios, la gente vuelve a dar tres vueltas al pirul, unos dicen que como símbolo de las tres caídas de Cristo, otros, que por la bendición de Padre, Hijo y Espíritu Santo para que les acompañe en el camino, el caso es que todos terminan la fiesta de ese modo, a manera de bendición. Con ellos, van sus memorias y su catarsis. Con su catarsis, el sentimiento que horas

antes les provocó meterse en el fango. Con la piel enlodada y el recuerdo de la saliva santa que en algunos casos hace que se sienta el alivio ya, reafirmando la fe que los trajo a pueblo de Espinazo; la misma que los hará volver de nuevo en un año o en un mes, sólo si Dios y Fidencio les dan la oportunidad.

Como comentario final, diré que, aunque existen algunos textos tratan sobre la vida de Fidencio, la relevancia y permanencia del tema en la cultura del noreste vuelve atractiva la posibilidad de que se realice un estudio con contenido crítico sobre el fidencismo desde diferentes ángulos. Sería interesante también la revisión particular de los cientos de imágenes que el mismo Fidencio mandó tomar, para las cuales preparaba minuciosamente sus vestuarios y ambientaciones, ya que muchas de éstas han sido iconos importantes para la constitución del fenómeno fidencista. Actualmente, el resguardo del archivo fotográfico y documental del Niño Fidencio se encuentra en manos de los descendientes de la familia De la Fuente, quienes han cedido una pequeña parte al Gobierno del Estado para su exposición permanente en el Museo Bernabé de las Casas, de Mina, Nuevo León.

Bibliografía

- Garza Quirós, Fernando. (1974). *El Niño Fidencio y el fidencismo*. Monterrey: Ediciones Oasis.
- Gil Olmos, José. (2012). *Los brujos del poder. El ocultismo en la política mexicana*. México: Editorial De bolsillo.
- Ibarra López de la F., Magdalena. (2013). *Vida y obra del Niño Fidencio*. Espi-

- nazo, Nuevo León: Autopublicación sin registro.
- Krauze, E. (1987). *Plutarco E. Calles*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monsivais, Carlos. (1995). *Los rituales del caos*. México: Ediciones Era.
- Montes, Felipe. (2008). *El evangelio del Niño Fidencio*. Monterrey: Ed. Acero.
- Museo Bernabé de las Casas. *Sala Niño Fidencio*. Mina, N.L. Exposición permanente.
- Zavaleta, Antonio. (1998). *Sects, cults, and spiritual communities*. Brownsville, Tx, Praeger Publishers. Texas University.

Hemerografía

- Saldívar CH., Alejandro Dayan. (2009). "Fango, Fé y Fidencio (Portafolio)". *Revista Ágora*, año V, núm. 6. Colegio de México.

Cibergrafía

- Farré Rivera, Juan. (2008). *Niño Fidencio: de Roma a Espinazo* (Documental. DVD). México: PROMOCINE, CONARTE, FOPROCINE.
- Universidad Autónoma de Ciudad Juárez—Unidad de estudios Históricos y Sociales. <<http://www2.uacj.mx/UEHS/>>
- University of Texas at Brownsville and Texas Southmost College. <<http://vpea.utb.edu>>

El fandango jarocho en los albores del siglo XXI: comunidades imaginadas reinventando tradiciones

Fandango jarocho at the Dawn of the 21st century: Imagined Communities Reinventing Traditions

Resumen

El fandango del Sotavento (zona cultural que incluye el sur de Veracruz y zonas colindantes de Oaxaca y Tabasco) fue la cocina en la que se prepararon los ingredientes que dieron lugar al son jarocho. El panorama cambió a partir de los años setenta cuando el movimiento jaranero reivindica el fandango como eje central de la práctica musical, danzaria y lírica jarocho.

Palabras clave: fandango del sotavento, son jarocho, jaranero

Abstract

The traditional festivity known as fandango del Sotavento (cultural region that includes southern Veracruz and neighboring areas of Oaxaca and Tabasco) was the kitchen where all the ingredients of what was to become son jarocho were prepared. By the middle of the xx century fandango was barely surviving in the rural areas of Veracruz. This scene changed from the seventies on when movimiento jaranero vindicated fandango as the central axis of jarocho musical, dancing and lyrical practice.

Key words: fandango del sotavento, son jarocho, jaranero

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 47-54.

Fecha de recepción 09/06/17 > Fecha de aceptación 02/08/18

rafigueroa@uv.mx

* Universidad Veracruzana.

El fandango jarocho en los albores del siglo xxi: comunidades imaginadas reinventando tradiciones

La región cultural jarocho está circunscrita a la región conocida como Sotavento¹ y fue ahí donde se creó ese complejo musical, danzario y lírico que conocemos como son jarocho, durante los años de la Colonia y en condiciones socioculturales muy específicas, que mucho deben a la comunicación existente entre los diferentes países del Caribe de dominación española. Tal comunicación comenzó a fallar durante el siglo xix debido a dos hechos históricos: 1) el colapso económico de Haití como principal productor de azúcar, debido a una sangrienta revolución de independencia, y 2) la progresiva independencia de los países del Circuncaribe², con México y Venezuela a la cabeza.

El primer hecho histórico dio pie a que otros países del área (Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, principalmente) comenzaran a convertirse en productores de azúcar, lo cual trajo como consecuencia la creación de un circuito económico alrededor de este producto, y que obligó a las manifestaciones culturales del periodo anterior a refugiarse en regiones

como el centro de Cuba y Puerto Rico, el oriente de Venezuela y el Sotavento mexicano, lo que dio como resultado la creación de estilos musicales particulares, emparentados entre sí, pero que desarrollaron pronto elementos propios: el punto cubano, el seis puertorriqueño, la música llanera de Venezuela y el son jarocho en México. Esta situación se acentuó con las independencias, ya que la comunicación entre los países que anteriormente habían conformado el también llamado Gran Caribe fue cortada casi por completo, tanto por los dolores propios del nacimiento de las naciones como porque el punto de comercio común, España, ya no estaba presente.

Durante todo el siglo xix en el Sotavento se fue cocinando lo que ahora conocemos como son jarocho. El lugar donde todos los ingredientes se dieron cita fue el fandango: una fiesta comunitaria en donde —alrededor de una tarima de madera— se canta, se toca y se baila. De esta forma, pronto se fueron desarrollando las características y protocolos de lo que después se llamaría *son jarocho*, mismo que llegó al siglo xx perfectamente conformado, aunque como una manifestación particular, poco conocida más allá de sus fronteras regionales.

Fue el proyecto nacionalista de los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana el que incorporó lo jarocho al proyecto de nación y lo colocó a la vista de todos mediante la naciente industria audiovisual, que incluía —en ese entonces— a la radio y al cine. Si bien con esto se logró la visibilidad de lo jarocho, también es cierto que tuvo que pagarse un precio: el distanciamiento entre el son jarocho y el fandango.

¹ Término marinerio que quiere decir 'del lado contrario al de donde sopla el viento'. En el sureste mexicano se le nombra así a una zona cultural que abarca principalmente el sur de Veracruz y algunas regiones colindantes como Tuxtepec, en el norte de Oaxaca, y Huimanguillo, en el oeste de Tabasco.

² Según definición de Johanna von Grafenstein, el Circuncaribe es "toda el área que abarca las costas continentales de la cuenca marítima Golfo-Caribe, así como el arco de las Antillas". (von Grafenstein, 1997, p. 14)

El son jarocho en el centro de la república evolucionó en una música urbana que debía funcionar en los escenarios y en los medios audiovisuales, olvidándose de su raíz fandanguera, su raíz de fiesta comunitaria. El resultado fue una conversión de las prácticas musicales y danzarias para adaptarlas a las nuevas condiciones: los sones se hicieron más rápidos y, al mismo tiempo, más cortos, adecuándose al escenario de un centro nocturno o al tiempo limitado de un programa de radio. El baile era ejecutado por bailarines profesionales y el público se limitaba a una escucha más o menos pasiva, sin mucha participación. El son jarocho se adaptó creativamente al nuevo ambiente, pero –como era de esperarse– se ganaron algunas cosas a la par que se perdieron otras. Una de las que se extraviaron en el camino fue la fiesta comunitaria del fandango, que –por razones que ponían en riesgo toda la estructura socioeconómica del campo en el Sotavento– fue perdiendo terreno ante otras manifestaciones musicales y danzarias propias de la modernidad³. Ya para mediados del siglo xx, la tradición del fandango sobrevivía apenas en las zonas rurales o en las pequeñas ciudades de esta región cultural.

No fue sino hasta el último cuarto del siglo xx que el panorama comenzó a cambiar, cuando un movimiento de recuperación del son jarocho tradicional cobró fuerza entre los jóvenes urbanos de la época, lo que reivindicó al fandango como eje central de la práctica musical, dan-

zaria y lírica jarocho. Este movimiento, conocido como movimiento jaranero⁴, abrevó en las fuentes tradicionales, recuperó sones perdidos, buscó y aprendió de los viejos, reinventando una tradición jarocho que parecía estar agonizando.

Una variedad de antecedentes (sociales y culturales, entre otros) se conjugaron para que una nueva generación de músicos, bailadores y versadores se diera a la tarea de revivificar el son jarocho, desde dentro y desde afuera. Jóvenes que formaban parte de la región cultural jarocho, junto con otros que procedían de fuera (jaroquilangos o jaroquichanos, por ejemplo), interesados en mantener las tradiciones, eran, al mismo tiempo, promotores del son jarocho, y –quizá lo más importante– músicos creativos capaces de elaborar nuevas maneras de ejecutarlo y de trabajar en la composición de sones nuevos, convencidos de que la única manera de mantener la tradición es renovarla⁵: Si una tradición no se mantiene en constante movimiento, se convierte en una pieza de museo sin vida.

El llamado “movimiento jaranero” –al igual que su contraparte de los años 30 y 40 del siglo xx– nace, entre otras cosas, como una necesidad de proyectar el son jarocho hacia afuera. Es creado principalmente como un movimiento urbano que se mueve dentro de los límites marcados por el sistema capitalista de finales del siglo xx. Para lograr esta inserción, como se hizo en los años cuarenta, se modificaron algunas de las formas de ejecutar y

³ Hablamos aquí de “modernidad” con el concepto histórico propio del plan de “desarrollo” de los gobiernos posrevolucionarios en México.

⁴ Puede consultarse una reseña de este proceso en Figueroa (2007, p. 97 y siguientes).

⁵ Para más sobre este proceso revisar Figueroa (2013).

presentar el son jarocho tradicional, de tal forma que se incorporase a realidades que ya no incluían al fandango como fuerza central; así, parte importante de la labor de difusión del género se dio en espacios como conciertos y festivales. El movimiento jaranero se vio, asimismo, en la necesidad de crear nuevos estereotipos destinados a lograr un lugar en la oferta cada vez más amplia de géneros “tradicionales”⁶ a nivel internacional, los cuales comenzaban a conformar ese confuso y caleidoscópico concepto conocido como *World Music*⁷.

Las diferencias existen, por supuesto, y son muy claras. Tienen que ver mucho con el discurso que ha logrado elaborar el propio movimiento, en el cual ocupa un lugar muy importante, primero, el rescate; después, la reivindicación de la música tradicional y, sobre todo, de su fiesta por excelencia: el fandango. Sin embargo y paradójicamente, esta búsqueda de las raíces, este regreso a las realidades tradicionales tuvo como consecuencia –quizá no deseada– una proyección hacia afuera que logró que –desde algún momento de la década de los

setenta– el son jarocho encontrara un camino que lo ha llevado a ocupar un lugar importante en la escena musical de nuestro país, a partir del trabajo de grupos pioneros como Mono Blanco, en la Ciudad de México; Tacoteno, en Minatitlán, y Siquisiri, en Tlacotalpan. En palabras de Alfredo Delgado, uno de sus estudiosos más importantes:

El movimiento jaranero es un fenómeno único. Tiene raíz y corazón, pasión y movimiento, pasado y futuro. Ha trascendido las fronteras regionales y nacionales, ha llegado a los medios masivos de comunicación, está presente en las rancherías y las grandes ciudades, en el espacio cibernético y en la mitología comunitaria. (Delgado, 2005).

Con el fandango y el son jarocho “tradicional” como banderas principales, el movimiento jaranero fue expandiéndose para incluir en su seno, en una cantidad cada vez mayor, a personas que no pertenecen a la esfera sociocultural que denomina el adjetivo “jarocho”. Primero fueron los “jarochilangos” que llegaban al Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan⁸, con diferentes grados de interés y de humildad para incorporarse al movimiento; después fueron llegando tímidamente los “extranjeros”, causa y consecuencia en parte de los cambios radicales que ha sufrido la escena del son jarocho una vez comenzado el siglo xxi.

⁶ Comillas muy necesarias porque, a pesar de que el movimiento jaranero vende la idea de que es un movimiento de son tradicional, dista mucho de serlo. Es evidente que abrevia, es evidente que se inspira en el son tradicional, pero ni sus prácticas musicales ni mucho menos sus prácticas de distribución cultural tienen mucho que ver con las formas musicales tradicionales que todavía subsisten en la región de Sotavento.

⁷ World Music es un concepto creado inicialmente por el etnomusicólogo Robert E. Brown de la Wesleyan University en los 60 para presentar la música de diversas partes del mundo en un ámbito académico, pero durante los años ochenta fue utilizado como un término meramente mercadotécnico para promover la venta de discos.

⁸ El Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan fue el primer punto general de reunión de los participantes del movimiento jaranero a finales de los años 70, y se convirtió en el escaparate más importante de todos los grupos participantes en las primeras etapas. (Figueroa, 2007, p. 95)

El son jarocho está en un momento muy importante de su historia. Casi sin dudarlo –en mi papel de participante activo y como estudioso y difusor del género– puedo decir que no ha habido otro período en su largo desarrollo en donde el son jarocho haya sido cultivado y difundido por más personas. Miles de ejecutantes lo practican de manera cotidiana, mientras un número cada más mayor de aficionados asiste a los conciertos, aprende a bailar y a tocar, o compra discos y videos, físicos o virtuales. Al mismo tiempo, los grupos cabeza del movimiento, como Son de Madera y Los Cojolites, son viajeros frecuentes y conocidos de los festivales internacionales de música en buena parte del mundo occidental. El resultado en la actualidad es un movimiento social evidente, a pesar de su falta de organización oficial e incluso de la negación por parte de algunos de sus integrantes. No obstante, el movimiento jaranero tiene todas las características necesarias para ser considerado un movimiento social:

Los movimientos sociales son esfuerzos conscientes, concertados y sostenidos por parte de personas ordinarias para cambiar algún aspecto de la sociedad, utilizando medios extra institucionales. Son más conscientes y organizados que las modas. Duran más que una simple protesta o motín. Rebasan las organizaciones formales, aunque tales organizaciones normalmente juegan un papel. Están conformadas principalmente por personas ordinarias, en oposición a oficiales de la armada, políticos o élites económicas. No necesitan ser explícitamente políticas, pero muchas lo son. Protestan

contra algo, ya sea explícito... o implícito.⁹ (Goodwin y Jasper, 2009: p. 3)

Y como movimiento social, el jaranero desarrolló desde muy temprano un canon, una serie de normas que definirían sus objetivos y sus derroteros. Uno de los pilares de ese canon, casi desde sus inicios, fue el fandango como punto nodal de la tradición del son jarocho. El fandango es el lugar donde, según el canon del movimiento, deben medirse todos los elementos musicales, danzarios y líricos del son jarocho. Junto a este faro conceptual venían otras premisas, algunas de las cuales aparecen en el balance que Jessica Gottfried realiza del movimiento jaranero:

Algunas de las premisas principales parecen ser buscar darle un lugar privilegiado a los viejos soneros; entender que el son jarocho tienen sus orígenes en el periodo barroco; buscar dar al son jarocho un lugar frente a las instituciones y asimismo desmentir la idea que el son jarocho se refiere estrictamente a los famosos tríos sotaventinos¹⁰; la creación de versos y décimas; que el son jarocho se deriva también de ritmos de origen africano; y hacer mención de la creciente participación de jóvenes jaraneros que vienen de otras regiones o ciudades de fuera del Sotavento. (Gottfried, 2005, p. 40).

Estos principios fundacionales parecieron tocar un nervio importante de las nuevas generaciones. En el transcurso de unas pocas décadas, el jaranero se convirtió

⁹ La traducción es mía.

¹⁰ Arpa, requinto y jarana.

en un movimiento que expandió el área de influencia del son jarocho más allá de sus fronteras naturales sotaventinas, para incluir un buen número de centros urbanos importantes de México y el extranjero, principalmente de los Estados Unidos, pero también con algunas incursiones interesantes en Europa, lo que creó –en el proceso– una serie de comunidades interconectadas entre sí que han tenido que ir recreando y reinventando la tradición del fandango para adaptarse a sus particularidades socioculturales sin perder el contacto con los cánones del movimiento jaranero (como los hemos descrito más arriba).

Diversas comunidades en los Estados Unidos y en Europa llevan a cabo fandangos que mantienen su espíritu, aunque deban modificar algunos elementos como los horarios¹¹, la locación¹² y la estructura jerárquica¹³, entre otros.

Tal ha sido el nivel de expansión del movimiento jaranero que nos atrevemos a utilizar el término de *comunidad imaginada* para nombrarlo¹⁴. Imaginada por-

que, por su propio crecimiento, los miembros de esta comunidad van perdiendo la capacidad de conocerse entre sí. A pesar del omnipresente alcance de las redes sociales, es poco probable que los miembros de este movimiento sepan de la existencia de todos los demás, aunque sí “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993, p. 23). Cada uno de los miembros del movimiento comparte los cánones que incluyen, junto con el aprendizaje técnico y cultural para cantar, ejecutar un instrumento, bailar o hacer versos, una serie de lineamientos generales como los que hemos expuesto más arriba.

Las comunidades imaginadas comparten una historia común y un discurso que es distribuido de forma principalmente oral¹⁵ y que puede, por lo mismo, adquirir mil y una formas. En algunas ocasiones tales formas no corresponden con la realidad, sino que son construcciones de la comunidad que desarrolla sus premisas conforme a sus necesidades. Coinciden, además, con un sentimiento general de subalternidad, al utilizar el son jarocho y su entorno cultural para librar luchas en contra de poderes hegemónicos que varían según cada una de las circunstancias particulares, porque si algo ha caracterizado al movimiento jaranero es su carácter de resistencia¹⁶: resistencia cultural

¹¹ Difícilmente un fandango en Nueva York podrá durar hasta el amanecer del día siguiente, como es práctica común en el Sotavento.

¹² Normalmente los espacios deben ser escogidos con muchos cuidado, debido principalmente a la existencia de diferentes normas de convivencia urbana.

¹³ En los contextos tradicionales, el respeto hacia los mayores y el conocimiento de sus capacidades musicales es muy importante, mientras que en contextos en los que todos son “aprendices” las reglas de jerarquía necesarias para que el fandango se lleve a cabo deben ser acordadas y no dadas como un hecho.

¹⁴ El término fue acuñado por Benedict Anderson y, a pesar de que lo utilizó principalmente para explicar el origen del nacionalismo, creemos que puede usarse en otros ámbitos como el que intentamos esclarecer ahora.

¹⁵ Oralidad que a principios del siglo xxi incluye las formas tradicionales, más otras que se han añadido para crear lo que llamamos una *oralidad compleja* y que incluye los medios de comunicación, las grabaciones y las nuevas posibilidades brindadas por la internet.

¹⁶ Utilizamos aquí el término “Resistencia” en su concepción básica y amplia de “oposición a la opresión, dominación u ocupación militar” (Morris, 2012, p. 218).

contra la homogeneización nacional; resistencia comunitaria en contra de situaciones sociales injustas; resistencia política de izquierda, en muchas ocasiones; resistencia de muchas clases y modos. Ejemplos abundan: desde los grupos originales del movimiento que tenían que luchar contra la visión hegemónica del son jarocho de blanco propagado por las industrias de la radio, la televisión y el disco, hasta la aparición de “fandangos-protesta” en prácticamente todas las movilizaciones políticas que implican tomar las calles en la Ciudad de México, pasando por la utilización del idioma español para contar las vivencias propias del son jarocho en los Estados Unidos por parte de la comunidad chicana.

Esta comunidad imaginada que ha recibido el nombre de movimiento jaranero toma los lineamientos generales del son jarocho y el fandango “tradicional” y los aplica según sus necesidades y su entorno. Los miembros del movimiento jaranero distan mucho de ser un grupo social homogéneamente constituido, aunque a simple vista lo parezca. Cada uno de los subgrupos que lo componen utilizan el son jarocho por diversas razones: por la marca de origen (orgullo veracruzano y/o mexicano); porque representa la patria perdida y una posibilidad de identidad frente a los otros; porque su impulso comunitario conlleva concepciones de la vida “premodernas”, con las cuales podemos enfrentar las “posmodernidades” que nos pierden, o por muchos otros motivos, pero siempre con el son jarocho como una referencia movable y mutable, según las circunstancias de su uso, y –al mismo tiempo– como un pilar de dependencia que ayuda a que las culturas locales sobrevivan. Incluso los

participantes anglosajones –que podría creerse que por el sólo hecho de serlo forman parte de la capa hegemónica de la población– ven en el son jarocho una forma de manifestar y fortalecer posiciones políticas de izquierda.

George Sánchez-Tello ilustra algunos de los usos del fandango y el son jarocho entre la comunidad chicana.

La historia del fandango se ha convertido en un modelo para chicanas y chicanos. Se han presentado fandangos en protestas y en líneas de huelga. Por ejemplo hubo minifandangos durante las marchas por los derechos de los inmigrantes del primero de mayo del 2010. Se organizaron fandangos en la granja South Central, la granja urbana más grande en los Estados Unidos, durante una lucha prolongada para preservar la granja. La granja era uno de los únicos lugares de productos frescos en el distrito urbano de South Central en Los Ángeles. La granja fue arrasada en 2006 por oficiales de la ciudad de Los Ángeles. El significado de los fandangos no era solamente reuniones musicales, que existen entre los músicos de punk, rock, jazz, hip hop y otros géneros. Para muchos dichas reuniones eran manifestaciones políticas de apoyo y alineamiento con los inmigrantes, los mexicanos y las clases de abajo. Durante este periodo chicanas y chicanos empezaron a llamarse a sí mismos jaraneras y jaraneros. (Sánchez-Tello, 2012, p. 46).

Para lograr esto, para lograr que personas y grupos disímbolos encuentren en el fandango y el son jarocho algo en común que les sirva para enfrentar diversos aspectos de la cultura hegemónica desde

sus particulares trincheras (como ejemplificamos más arriba), cada uno de estos grupos ha tenido que reinventar los lineamientos del movimiento para adaptarlos a sus situaciones socioculturales. Y esto es cierto no sólo para los grupos periféricos, para los “grupos extramuros” que se han sumado recientemente, sino para el corazón del movimiento mismo, que tuvo que adaptarse a los nuevos tiempos y a convivir con múltiples elementos culturales que eran impensables para las generaciones anteriores.

Así, los miembros del movimiento que han vivido dentro del Sotavento veracruzano y que se consideran a sí mismos herederos de la tradición, tuvieron que adaptarse y adaptar las tradiciones a los nuevos tiempos. Me vienen a la cabeza los “fandangos didácticos”, que se popularizaron a lo ancho y largo del Sotavento durante la primera fase del movimiento, en que al mismo tiempo que se celebraba un fandango en lugares en donde hacía décadas que no se hacía, se tenía que reeducar a los participantes en los protocolos que ya muchos no recordaban o que incluso, en el caso de los jóvenes, nunca llegaron a saber. También aquellos periodos de inicio de los fandangos en Xalapa, donde una comunidad de estudiantes universitarios muy bien intencionados, pero no partícipes de los protocolos “tradicionales”, llegaba a echar a perder los fandangos solamente guiados por el ímpetu juvenil, lo cual devino en la necesidad de crear reglas explícitas que trajeran a la mente consciente de todos, la posibilidad de realizar un fandango que se dijera tradicional. Mismo proceso que se ha repetido en la Ciudad de México, en Tijuana, en Tlaxcala, en California, en Córdoba, en Austin, en Guadala-

jara o en Nueva York, sin mencionar los pequeños núcleos jarocho que sobreviven en España, Francia y otros lugares de Europa. Cada grupo ha tenido que reinventar la tradición para adaptarla a sus condiciones con el paradójico objetivo de mantenerla y formar parte de este movimiento cultural tradicional que conocemos como movimiento jaranero.

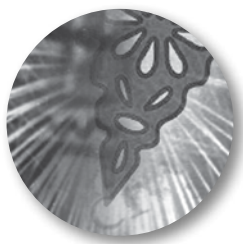
Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Popular, 498)
- Delgado, A. (2005). “Notas al disco”. En *Sones indígenas del Sotavento*. México: Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Figuroa Hernández, R. (2013). “Encuentros y desencuentros de los encuentros de jaraneros”. Ponencia presentada en la Mesa 9: Tensiones y Negociaciones en la Gestión Cultural, del Coloquio de Investigación: *La gestión cultural en México. Reflexiones desde lo local*. Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana (Xalapa, Veracruz, junio 20 y 21, 2013)
- . (2007). *Son jarocho: Guía histórico musical*. Xalapa: Comosuena.
- Goodwin, J. y J. M. Jasper (eds.) (2009). *The social movements reader. Cases and concepts*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Gottfried, J. A. (2005). *El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz*. (Tesis de maestría). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Morris, M. (2012). *Concise Dictionary of Social and Cultural Anthropology*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Sánchez-Tello, G. (2012). *Jaraner@: Chicana/o acculturation strategy*. (Tesis de Maestría). Northridge: California State University.

Von Grafenstein, J. (1997). *Nueva España en el Circuncaribe, 1779-1808: Revolución, competencia imperial y vínculos intercoloniales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



Carnaval y Semana Santa: ¿Fandango o recogimiento?

Carnival and Holy Week: Fandango or retreat?

Resumen

A partir de cronistas tan importantes como Ignacio Manuel Altamirano, Antonio García Cubas y Luis González Obregón, cuyos testimonios escritos nos llevan a recordar el México del siglo XIX, se hace un recorrido por lo que fueron las fiestas de Carnaval y Semana Santa en aquella época, las procesiones que se llevaban a cabo en esta última y cómo cambiaba la vida de la ciudad y sus habitantes durante estas celebraciones religiosas.

Palabras clave: Siglo XIX, Carnaval, vida cotidiana, Semana Santa, fiestas religiosas

Abstract

Taken from Ignacio Manuel Altamirano, Antonio García Cubas and Luis González Obregón's important chronicles, this paper will make a journey through the Carnival and Holy Week in Mexico during the 19th century. Among those remembered events I will deal with processions and how the life and dwellers changed during those religious celebrations.

Key words: Siglo XIX, Carnaval, vida cotidiana, Semana Santa, fiestas religiosas

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 57-66.

Fecha de recepción 08/01/18 > Fecha de aceptación 04/06/18

cecicolon@prodigy.mx

* Investigadora independiente.

A los mexicanos siempre nos han gustado las celebraciones, la fiesta, el fandango y no desperdiciamos ocasión para organizar alguna. Nuestro premio nobel, Octavio Paz, ya lo decía en su famoso libro *El laberinto de la soledad*:

El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos. Somos un pueblo ritual. Y esta tendencia beneficia a nuestra imaginación tanto como a nuestra sensibilidad, siempre afinadas y despiertas. El arte de la fiesta, envilecido en casi todas partes, se conserva intacto entre nosotros. En pocos lugares del mundo se puede vivir un espectáculo parecido al de las grandes fiestas religiosas de México, con sus colores violentos, agrios y puros, sus danzas, ceremonias, fuegos de artificio, trajes insólitos y la inagotable cascada de sorpresas de los frutos, dulces, y objetos que se venden en plazas y mercados. (Paz, 1976, p. 42).

Durante el siglo XIX, cuando las fiestas religiosas formaban una tradición y marcaban mucho el ritmo de la vida social y los encuentros entre los habitantes de esta pequeña capital, había dos muy importantes por lo que representaban y por su duración: el Carnaval y la Semana Santa; ambas vienen de lejanas y antiguas tradiciones que se afianzaron en la sociedad y hace más de cien años estaban muy vivas entre los mexicanos. Sin embargo, al paso del tiempo, ya en el siglo XX, se perdió por completo la celebración del Carnaval en la Ciudad de México. Esto tuvo que ver con el movimiento armado de

la Revolución Mexicana, pues se logró, al fin, uno de los objetivos por los que tanto se pugnó desde mediados del siglo XIX: la separación de la Iglesia y el Estado, lo que implicó que las fiestas religiosas cambiaran por las civiles e influyera en estos festejos sociales. No obstante, dicha celebración persistió en otros lugares como Veracruz, Mazatlán, Campeche, Morelos, Tlaxcala y Oaxaca; empero, la conmemoración de la Semana Santa o Semana Mayor continúa hasta nuestros días. La que se organiza en Iztapalapa es la más famosa y antigua de nuestra ciudad. Pero revisemos un poco, a través de las crónicas decimonónicas, lo que ocurría en esas fechas tan importantes para hace dos siglos.

El fandango carnavalesco

Aunque originalmente el Carnaval viene de fiestas paganas, al paso de los siglos se transformó y adquirió importancia dentro de las fiestas religiosas católicas. El motivo se refiere al constante enfrentamiento entre el bien y el mal; esta lucha tenía su representación en muchas fiestas y celebraciones. El hombre, como ser humano, débil y lleno de defectos, puede ser sorprendido y tentado por el mal en cualquiera de sus representaciones y éste puede hacerlo caer en el pecado; no obstante, Dios lo cuida, lo protege y lo perdona por medio del sacrificio de la penitencia, que es la manera —por excelencia— de lavar las culpas. De esta forma, el hombre se reconcilia con la divinidad y se arrepiente de haber pecado, por lo que ofrece un sacrificio. *Grosso modo* esto es lo que ocurre durante el Carnaval y la Cuaresma que culmina en la Semana Santa.

El Carnaval inicia con las carnestolendas, que significa retirar o abstenerse de la carne, por esta razón se le daba gusto a todo lo que tuviera que ver con lo mundano para entrar después al momento de la penitencia y el arrepentimiento. Durante esta fiesta, el mal tiene permiso de salir, de tentar a todos los mortales, quienes le dan gusto a la carne, al cuerpo, a los placeres, desde la comida y la bebida hasta la intimidación: es la fiesta de la permisividad y el descontrol. El antifaz, esa pequeña careta que oculta parte del rostro, al grado de no distinguir quién está detrás de él, es el símbolo de la broma, de la chanza, de la doble personalidad, pues no se sabe con quién se habla realmente y, en esa época, se prestaba a todas las confusiones y malos entendidos posibles sin que hubiera reclamos posteriores, pues quien se escondía detrás de una careta se encontraba en total libertad de hacer lo que quisiera: todo estaba autorizado. La gente que asistía al Carnaval se disfrazaba de “otro” al que le estaban permitidos todos los excesos que en la realidad le estaban vedados.

Antonio García Cubas definía de esta forma esa fiesta que, por otro lado, era el encuentro y reunión con “otras personas”, en el sentido de ocultarse en el anonimato de un disfraz para dejar salir a ese “otro” que todos llevan dentro:

El Carnaval es la época de las aventuras amorosas, de las burlas y de las chanzas: no es tan sólo el baile de fantasía el que saca de sus casillas a más de cuatro alegres mortales, sino el deseo de divertirse a costa de los demás. (García Cubas, 1986, p. 310).

El cronista hace hincapié, sobre todo, en las burlas y las bromas que acostumbraban hacer los más avezados, protegidos por un disfraz completo o sólo un antifaz, pero, a fin de cuentas, escondidos detrás de una careta. Estrella de Diego explica así esta fascinación por las máscaras:

En la fiesta de máscaras hay muchas personas. Todas parecen haber elegido cuidadosamente su disfraz y esta noche, aunque sólo sea mientras dura la fiesta, serán aquello que siempre han querido ser. Con sus simuladas personalidades, variopintas, pero perfectas, presentan una sospechosa apariencia de verosimilitud intachable. (Diego, 1992, p. 15).

Efectivamente, bajo el disfraz la gente decía todo lo que no podía en otras ocasiones, aunque a veces rayara en la grosería social; empero, todo resultaba válido en este juego de las chanzas y las dobles personalidades.

El Carnaval se instituyó como un:

[...] remedo de las bacanales, saturnales y lupercales de Grecia y Roma, como una despedida de los placeres mundanos para entrar de lleno en el Santo Tiempo de Cuaresma. (García Cubas, 1986, p. 308).

Así, Antonio García Cubas rememora las fiestas de Carnaval acaecidas en las décadas de 1850 a 1860 y agrega que las actuales (se refiere a 1905, año en que escribió *El libro de mis recuerdos*) ya están decaídas, lo cual nos indica que poco a poco el ánimo gozoso que incitaba a organizar semejantes fandangos disminuyó en el gusto de la gente hasta desaparecer de manera definitiva en los albores

del siglo xx, con la contienda sangrienta de la Revolución Mexicana, movimiento armado que no sólo dio un giro en los aspectos social, político y económico del país, sino que, además, también influyó en las costumbres sociales y religiosas de la gente.

Ahora veamos en dónde se celebraba el Carnaval. Imaginemos por un momento el Paseo de Bucareli, en donde la gente de esa Ciudad de México de mediados del siglo xix se daba cita para ver a los enmascarados, aunque la ciudad no era, ni con mucho, del tamaño que la conocemos actualmente; sin embargo, mucha gente de todas las clases sociales llegaba a este lugar para empezar la fiesta. Vamos a leer lo que nos dice García Cubas y a tratar de ver con los ojos de la imaginación lo que nos describe en la crónica que hace en *El libro de mis recuerdos* (1905):

[...El] pavimento [del Paseo de Bucareli] estaba tan lleno de hoyancos como de tierra floja, la cual a pesar de regarse desde temprano por los presidiarios, levantaba densas nubes de polvo; cuatro hileras de sauces anémicos, en las márgenes de unas acequias pestilentes, compartían en tres aquella calzada, la del centro, de mayor amplitud, para los carruajes y cabalgaduras, y las dos laterales para la gente de a pie; por último, dos fuentes con sus estatuas mutiladas, que se hallaban en el centro de sus respectivas y anchurosas plazoletas circulares, no merecían tal nombre por la exigua cantidad de sus aguas. (García Cubas, 1986, p. 308). ¹

¹ La descripción que leemos del lugar no sólo lo explica, también podemos ver la costumbre que implicaba castigar a los reos de delitos menores a

El desorden y el mal estado de las calles no obstaba para que la gente saliera a divertirse disfrazada, algunos de dominó, otros de pierrots, rememorando un poco también al famoso Carnaval de Venecia, con máscaras en el rostro bajo las que escondían su verdadera identidad. En el Carnaval todo es alegría y todo se ocultaba en el anonimato de la máscara que todos llevaban puesta y nadie se quitaba. Todos tenían permiso de jugar las bromas más pesadas y escandalosas, a pesar de la rígida moral de la época.

La fiesta y el regocijo comenzaban cuando los carruajes iniciaban el paseo por Bucareli y muchos de estos enmascarados obsequiaban flores y alcatraces a las damas que iban en los carruajes en un alarde de galantería; los esposos y padres de ellas no podían impedir el obsequio, era parte de la fiesta

Otro momento interesante de estas festividades es la que se llevaba a cabo en el Gran Teatro Santa Anna, que en esos años era el teatro más importante, antes de su demolición en 1900.² En este teatro se vendían las entradas para el gran baile que se organizaba con una enorme orquesta. Además del baile y la música, lo atrayente era la clasificación que había de los máscaras que asistían al lugar y que tenía que ver con la educación y el dinero,

barrer las calles de la ciudad como parte del castigo que debían cumplir, esto incluía, además, el señalamiento social, pues todos los que caminaban temprano por esas calles los observaban y ¡quién sabe! tal vez los identificaban.

² Cabe recordar que en esos años, el teatro se llamaba Santa Anna para agradar al presidente, pero después fue más conocido como el Teatro Principal. Su demolición fue justificada para abrir la Avenida Cinco de Mayo y construir el actual Teatro de Bellas Artes.

características básicas para pertenecer a una clase social determinada:

Los máscaras pueden clasificarse de la manera siguiente: primer género, los de buena educación; segundo género, los que ni por el forro la conocen. El primero comprende dos especies: máscaras ingeniosos y discretos y máscaras tranquilos e inofensivos; el segundo abraza otras dos especies: máscaras atrevidos y temibles por sus indiscreciones y máscaras sosos y de ningún gracejo, debiendo contarse entre éstos los de la subespecie o *huehuenches*, que son gentes del bajo pueblo, o indígenas cuyo único placer consiste en andar vagando por esas calles de Dios, disfrazados con trajes raídos y grasientos, generalmente de moros. (García Cubas, 1986, p. 310).

Efectivamente, el Carnaval escondía personalidades, intenciones, sentimientos y emociones. El antifaz permitía cualquier locura y la noche cobijaba todo, desde un encuentro fortuito hasta la salida de las diversas personalidades del ser humano, ¿qué esconde la oscuridad de la noche que la luminosidad del día no deja exponer tan libremente? Como ya se dijo, el mal tiene permiso y es válido hacer lo que le plazca por darle gusto al cuerpo. Ya después vendrá el momento de pedir perdón.

En sus artículos publicados en el periódico *El Siglo XIX*, en 1870, Ignacio Manuel Altamirano coincide con García Cubas cuando dice que esta fiesta ha decaído mucho:

He aquí que el Carnaval ha llegado, pero no joven, alegre y bullicioso, como en otros tiempos, cuando Dios quería, sino viejo, enfermizo y triste, en fin, en de-

cadencia absoluta. (Altamirano, 1987, p. 112).

Curiosamente, diez años después de la citada crónica de García Cubas, el ánimo de la gente ya estaba en absoluto declive, como dice Altamirano, y la fiesta ya no es tan lujosa ni tan bulliciosa como apenas unos pocos años atrás. Sin embargo, dejemos que el propio Altamirano nos explique sus motivos:

A medida que las costumbres se hacen más carnalescas; a medida que el antifaz de carne y hueso hace los oficios de la antigua careta de seda, de terciopelo, ¿para qué se ha de echar mano de éstas? La careta servía para dos cosas: para decir verdades a cualquiera, a imitación de lo que se hacía en las saturnales antiguas, o para entregarse a las aventuras ilícitas. [...] hoy la maledicencia no sólo es autorizada, sino que es graciosa y lisonjea a sus víctimas; hoy que echar en cara a una persona sus vicios o sus faltas, es halagarla [...] pregunto: ¿para qué sirven las bromas del Carnaval? [...] El que se cubre hoy la cara con una máscara para decir una injuria más que un cobarde, es un tonto.

Por otra parte, las aventuras peligrosas e ilícitas, ya no se emprenden con gente que se disfraza. Eso estaba bueno para los tiempos del romanticismo y de las novelas de Pigault-Lebrun.³ Eso cubriría con el velo del misterio lo que es preciso

³ Pigault-Lebrun (1753-1835), cuyo nombre completo era Charles-Antoine-Guillaume Pigault de l'Épinoy, fue un escritor francés muy criticado y conocido por los temas eróticos y de aventura que trataba en sus numerosas novelas y obras de teatro.

que sea público para que sea grato. (Altamirano, 1987, p. 113).

A pesar de lo anterior, las salidas del martes de Carnaval por el Paseo Bucareli seguían siendo muy concurridas, era el lugar por excelencia en donde todos se daban cita, desde la gente más encumbrada hasta el más pobre, desde el que conocía a unas cuantas personas y buscaba encontrárselas para saludarlas hasta el que sólo iba a observar con el afán de criticar y lo único que conseguía era llenarse el traje o disfraz de polvo debido al andar de los carruajes por la polvosa avenida.

Según Altamirano, lo mejor seguían siendo los bailes, y en ese año de 1870 el del Teatro Nacional era de los más lucidos por la cantidad de gente que iba. Los máscaras (pierrots, dominós, etcétera) hacían bromas chuscas a la gente y aunque algunos no eran tan ocurrentes, de todos modos el público les aplaudía y se reía con las tonterías que decían.

Cabe recordar un pequeño cuento de Amado Nervo titulado "Aventura de Carnaval" (Nervo, 1991, pp. 63-64) en donde el protagonista apuesta con un primo, muy guapo y varonil, por cierto, que no podrá enamorarse nuevamente; la apuesta es por un almuerzo si eso no sucede antes de ocho días. Llega la fiesta del Carnaval, y en el salón, el protagonista baila con una hermosa mujer enmascarada cuya cercanía lo vuelve loco. Le pide que se quite la máscara y ella lo lleva a un rincón del salón y se la quita; allí el protagonista se lleva la sorpresa de su vida al descubrir que se trata de su guapo primo, quien no para de reír ante la broma y la confusión.

Por desgracia, poco a poco, esto se fue acabando y la fiesta del Carnaval de-

sapareció de la Ciudad de México, no así las ganas de disfrazarse alguna vez cuando alguien organiza una fiesta con la única condición de llegar disfrazado, aunque sin la intención de jugarle bromas a nadie.

El recogimiento de la Semana Santa

Una vez terminada la fiesta de las bromas, las chanzas, las diabluras y las "segundas personalidades", llegaba el momento del arrepentimiento, del ayuno, de la devoción y del anhelo por conseguir el perdón de los pecados.

Al llegar el Miércoles de Ceniza, la época de la Cuaresma, todo cambiaba. Estas semanas implicaban una mudanza en la actitud de la gente: ya le dieron gusto al cuerpo, ahora hay que preparar a ese mismo cuerpo y al alma para lo que sigue: la Semana Santa. Ese miércoles, la Iglesia iniciaba el ritual recordándole al hombre su fragilidad ante la muerte, la eternidad y el juicio divino: *Memento, homo, quia pulvis est, et in pulverem reverteris*: Recuerda, hombre, que polvo eres y en polvo te convertirás.

García Cubas explica así la finalidad de este tiempo de Cuaresma: Traerle a la memoria [al ser humano] que su juventud, belleza, honores y riquezas desaparecen en el insondable abismo de la eternidad; que su vida, por larga que parezca, es tan sólo un chispazo eléctrico en la indefinida medida de los tiempos y, por último, que sólo la virtud y las buenas acciones pueden darle la felicidad relativa en este planeta, en que estamos de paso, y la bienaventuranza en la vida futura. (García Cubas, 1986, p. 311).

Ha llegado el momento en que la gente se prepara para el ayuno y la vigilia, es decir, evitaba comer carne, lácteos y tomar vino los viernes de Cuaresma y durante la Semana Santa. No obstante el mandato eclesiástico, quienes tenían los recursos económicos se desquitaban comiendo opíparamente pescados y mariscos, por lo tanto, el ayuno era un acto que, como dice el cronista: “equivalía a hacer ostentación de un ropaje de Carnaval”. (García Cubas, 1986, p. 314).

Ciertamente, no se comía carne, pero se sustituía por otros alimentos en las mismas cantidades, lo que habla de que el sacrificio que supuestamente imponía comer sólo una vez al día y evitar la carne no se cumplía de manera estricta al pie de la letra.

A pesar de lo que se pueda suponer, la rígida devoción de la Semana Santa no era tal y para comprobarlo, vamos a revisar las crónicas de Luis González Obregón, Antonio García Cubas e Ignacio Manuel Altamirano en tres fechas diferentes: 1810, 1850-1860 y 1870, respectivamente; sólo haré hincapié en los hechos que ellos mismos resaltaron como los importantes de las Semanas Santas de los años mencionados, pues coincido con la opinión de otro gran cronista de esta ciudad, Salvador Novo, cuando dice en su libro *La vida en la Ciudad de México en 1824*, que esta celebración no cambió de manera radical a lo largo del siglo XIX:

Las crónicas de esas festividades religiosas que nos dejaron escritores tan avanzados en el correr del siglo XIX como Enrique N. Chávarri, el famoso “Juvenal” que semana a semana deleitó a las lectoras con sus comentarios y descripciones de la vida capitalina en *El Monitor Republica-*

no, muestra que, por ejemplo, el Jueves Santo de 1872, era punto por punto semejante al de 1824, con la única diferencia de un cambio en los dictados de la moda [...] (Novo, 1987, p. 27).

Habría que esperar al siglo XX para ver una real transformación en la forma en que se celebraban estas fechas religiosas que siguen siendo importantes, no por la devoción que significan, sino por el hecho de tener unos días de vacaciones en prácticamente todos los trabajos y labores de la sociedad, lo que cambia completamente la idea que se tenía de la fiesta religiosa a la social.

Nos cuenta González Obregón en su libro *La vida de México en 1810*, que durante la Semana Santa de ese año tan importante en nuestra historia, no dejaron de salir en el *Diario de México* noticias profanas: acuñar una nueva moneda de cobre, los premios de la Real Lotería, anuncios agrícolas y comerciales, un soneto que criticaba la forma de vestir de las mujeres, noticias de robos, las lamentaciones patrióticas de un “español americano” sobre la invasión francesa a la Península Ibérica, motivo por el cual Fernando VII estaba preso, etcétera. Sin embargo, quizá lo más llamativo de esa Semana Santa, además de las procesiones y rezos acostumbrados, fue la famosa quema de los tradicionales judas y, en ese año, dada la efervescencia y el momento histórico, el judas no era otro sino José Bonaparte, el hermano de Napoleón Bonaparte, el famoso Pepe Botella. Mucho del enojo, sobre todo de los españoles que vivían en la capital de la Nueva España, se debía a una *Proclama* que había enviado José Bonaparte incitando a las colonias españolas a la independencia.

Sabed: —decían— que José Napoleón ha tenido la temeridad de tirar desde Madrid su ronca trompeta, para excitar a la rebelión más infame, a la más enorme traición, y a una horrenda anarquía a los fieles pueblos de la América Española por medio de una *Proclama*. (González Obregón, 1911, p. 42).⁴

Obviamente, a quien más preocupaba esta situación era a los que estaban en favor de que España siguiera siendo la mano que rigiera los destinos de México, empero, como bien dice el cronista Luis González Obregón:

[...] la *Proclama* de José Bonaparte, estremeció a todos, autoridades y vasallos; igualmente a los que veían en ella el presagio de un peligro próximo, como a los que ansiosos esperaban la realización de un ideal, que cada día contaba con más prosélitos. (González Obregón, 1911, p. 45).⁵

Los vientos de cambio se sentían cada vez más cercanos, la hora de la independencia estaba por llegar y las señales de su irrupción eran evidentes; sin embargo, para muchos de los habitantes de esta ciudad todavía la lucha era un sueño; quizás los criollos la veían cerca, pero el resto no. Mientras tanto, las procesiones seguían su curso normal, pero la quema de los judas, representados ese año por José Bonaparte, era un síntoma que reflejaba el disgusto general de la gente.

Por otro lado, nos cuenta García Cubas que el Miércoles Santo era el día en que se celebraba la ceremonia de La Señá y era cuando iniciaba el Oficio de Tinieblas. Todos los ritos se llevaban a cabo en la más completa oscuridad para enfatizar la orfandad de los seres humanos y de todo el planeta ante la aparente muerte del Mesías. El punto culminante llegaba en los momentos en que el Hombre-Dios pronunció en la Cruz sus últimas palabras: *Consummatum est.*" (García Cubas, 1986, p. 324).

No obstante, había que esperar a que las últimas tinieblas se despejasen y la gloria abriera nuevamente sus puertas con la resurrección de Cristo para que este compás de espera terminara con el Sábado de Gloria y el lunes siguiente todo mundo volviera a sus labores cotidianas.

En el Viernes de Dolores era costumbre que la gente pusiera un altar, y para ello, iba a abastecerse de lo necesario al Paseo de la Viga y a la calle de Roldán. Se ponía el altar con la ayuda de cajas a modo de gradas en donde hasta arriba estaba una pintura de la Virgen Dolorosa (no siempre de buena factura, según lo que vio Antonio García Cubas) con un Cristo. Las cajas se forraban de papeles de colores y encima se ponía fruta, aguas de diversos sabores con que se obsequiaría a quienes fueran a hacer la visita. En este día, los carros y carruajes evitaban salir a las calles, lo que bajaba mucho el ruido cotidiano.⁶ Por la tarde, se realizaba

⁴ Las cursivas son del autor.

⁵ Las cursivas son del autor.

⁶ Para una mejor descripción de este escándalo que tenía preocupada y fastidiada a la gente que vivía en nuestro actual Centro de México, es necesario leer y saborear en el amable estilo del libro de Luis González Obregón, *La vida de México en 1810*,

la ceremonia del Santo Entierro, en donde los nazarenos llevaban una gran cruz de madera y la Sábana Santa. Después, seguían varias imágenes dentro de la procesión cuyo silencio era impactante: *Ecce Homo*, san Dimas crucificado, el Señor de las Tres Caídas y Simón Cirineo, el Señor de la Expiración, nuestra Señora de la Piedad, San Miguel vestido de negro y el Santo Entierro, para finalizar con la Virgen de la Soledad, acompañada de los padres dominicos. Todos daban la vuelta a la Plaza Mayor en medio de un silencio sólo interrumpido por los pasos de los que formaban la procesión para después regresar a sus respectivos templos.

Para el Sábado de Gloria era indispensable la tradicional quema de los judas que colgaban de sogas atravesadas en las calles; la gente sólo esperaba las primeras campanadas de la Catedral que anunciaban la apertura de la gloria para prenderlos y quemarlos ante la festiva mirada de todos los curiosos; esto ocurría aproximadamente a las diez de la mañana y era el momento de entonar un *Gloria in excelsis Deo*. Las demás iglesias contestaban con sus propias campanas y estallaba, al mismo tiempo, la alegría al ver morir quemados a los judas traidores en casi todas las calles de aquella pequeña capital mexicana del siglo XIX.

Por su parte, Ignacio Manuel Altamirano ve otros aspectos de esta celebración; critica la devoción de la Semana Santa y la pone en duda, pues se da cuenta que en realidad, para ese año de 1870, lo que la gente buscaba era lucirse, dejarse ver en sociedad, acudir a la cita con el

novio o la novia en las distintas iglesias sin importarle realmente la Pasión de Cristo; al parecer, la devoción había quedado en segundo plano.

Puesto que durante estas celebraciones no se permitían las representaciones dramáticas, satíricas o de ningún otro género teatral, llama la atención que en ese año de 1870 hubiera algunas sátiras que se pusieron en los principales teatros de la época: el Iturbide y el Principal, ambos estuvieron concurridísimos y el juguete teatral en cuestión era una sátira contra los curas y las mujeres beatas. Pero veamos lo que nos comenta el propio Altamirano:

[...] el argumento del juguete es de una sencillez primitiva; pero su mérito no consiste en eso, sino en que hace veinte años no se habría podido representar el domingo de Pasión; hace diez habrían sido quemados los actores que lo hubieran puesto en escena; hace uno habría sido escuchado fríamente, y hoy fue aplaudido con frenesí por el público, siendo de notar que ni una sola de las señoritas que asistían a la función se levantó de su asiento. Al contrario, todas rieron alegremente al ver al cura bailando can can con la beata. Si esto no es cambiar las costumbres, que venga Dios y lo diga. (Altamirano, 1987, p. 199).

Es obvio que los pobladores de aquella añeja ciudad de México de 1870 estaban modificando poco a poco sus costumbres; tomemos en cuenta que el grupo de los liberales en el poder había hecho mucha labor por cambiar el fanatismo religioso y la superstición; esto se refleja en una transformación paulatina. Aunque todavía hay una gran devoción religiosa,

sobre todo, el capítulo 1 en donde él explica cómo era la ciudad en aquellos años.

la gente también buscaba divertirse y las prohibiciones que años atrás eran normales, lentamente se fueron relajando haciendo que la gente disfrutara de las obras de teatro que antes hubiera sido impensable ver en escena dada la fecha. Esto nos habla de un cambio en la mentalidad social que buscaba el pretexto de la celebración, pero ya no tanto para rendir el culto a la religión.

Los Viernes de Dolores, en todas las casas, continuaba poniéndose un altar a la Virgen de los Dolores adornándolo con frutas, flores, aguas de sabores y papeles de colores. La gente se visitaba y a todos se les daba un vaso de agua de sabores. Se rezaba mucho, pero también era el buen pretexto para realizar las reuniones y encuentros sociales y lucir el vestido negro nuevo que se debía estrenar ese día. De esta forma, más que una fiesta religiosa, parecía una fiesta social cualquiera, en la que tanto damas como caballeros exhibían sus mejores galas para no desentonar con una celebración que tenía mucho de festivo más que de religioso. Lo que muestra el alejamiento de la religión, situación que se verá remarcada con la llegada de la Revolución Mexicana y el consecuente cambio de política y gobierno.

Recordar lo que se acostumbraba festejar en el siglo xix es la única manera de darnos cuenta del paso del tiempo y de la transformación que vivimos como sociedad; observar cómo se pierden algunas tradiciones y costumbres en favor de otras habla de estos cambios, de las constantes variaciones no sólo en la sociedad, de manera grupal, sino también en el pensamiento de la gente, en la forma en que las generaciones van cambiando sus comportamientos, pues los procesos históricos,

aunados a las luchas por los cambios políticos, sociales y religiosos fueron los que permearon el siglo xx haciendo que muchas costumbres de festejos cambiaran sus razones. Empero, sería difícil entender lo que ocurre ahora si no conocemos los orígenes, las modificaciones que la vida misma nos impone, a veces sin darnos cuenta. El Carnaval ya no se festeja como antes y la Semana Santa ahora es más bien sinónimo de vacaciones que de devoción religiosa, a pesar de que todavía en muchas iglesias y algunas colonias de la Ciudad de México, sobre todo en el Centro Histórico, se siguen llevando a cabo las procesiones que la costumbre católica marca. Sin embargo, cada vez que se lee una crónica decimonónica volvemos a recordar las procesiones, las fiestas y los altares que se acostumbraban, el tiempo pasa, pero los recuerdos se quedan allí.

Bibliografía

- Altamirano, I. M. (1987). *Crónicas. Tomo 2*. México: SEP.
- Diego, E. de (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- García Cubas, A. (1986). *El libro de mis recuerdos*. México: Editorial Porrúa.
- González Obregón, L. (1911). *La vida de México en 1810*. México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- Nervo, A. (1991). "Aventura de carnaval". En *Obras completas, Tomo I*. (pp. 63-64). México: Ediciones Aguilar.
- Novo, S. (1987). *La vida en la Ciudad de México en 1824*. México: Departamento del Distrito Federal.
- Paz, O. (1976). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajo los ojos de Suantovito y San Vito: mosaico de una fiesta pagana

Under Suantovitus' Eyes and Saint Vitus: a Mosaic of a Pagan Festivity

Resumen

Las obras de Saxo Gramático y de Helmoldo, dos de los más importantes historiadores del siglo XII, coinciden en describir las festividades dedicadas a la deidad eslava Suantovito, quien era adorado en un templo ubicado en el monte Akrón, hacia donde numerosos pueblos de las naciones eslavas peregrinaban. A pesar de que no otorgan mayores datos sobre la religión pagana, sí precisan la dedicación de los eslavos al arribar al templo de Suantovito, y aquello que acompaña a las festividades religiosas: sacrificios, adivinaciones y hogueras, entre otras.

Palabras clave: cristianización, fiesta religiosa, historia eslava, historiografía

Abstract

The works of Saxo Grammaticus and Helmoldus, two of the most important historians of the Twelfth Century, describe the festivities dedicated to Suantovitus, one of the principal Slavic deities. He was worshipped in a temple at mount Akron, which was the goal of numerous Slavic pilgrims. Despite not describing particularities about Suantovitus as a god, those historians describe the festivities with detail: sacrifices, fireplaces and the reading of auspica.

Key words: Christianization, religious festivity, Slavic history, historiography

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 67-78.

Fecha de recepción 08/01/18 > Fecha de aceptación 05/07/18

uriel2588@hotmail.com

* Universidad Iberoamericana.

Preliminares

Los rugianos, uno de los principales pueblos eslavos, construyeron un maravilloso templo dedicado a su deidad principal, Suantovito,¹ al cual peregrinaban naciones² de varias regiones de Europa Oriental, como parte de una fiesta religiosa. En el presente texto hablaré de las particularidades de esta festividad y la importancia que le dan las fuentes latinas contemporáneas.

Los eslavos entraron formalmente tarde a la historiografía latina³, aunque su presencia no es tan tardía, ya que algunos de ellos habían sido confundidos con las naciones germánicas. Tácito menciona algunos de ellos en su obra etnográfica *Ger-*

mania y también aparecen en algunas obras griegas. Será hasta el siglo XII y en los albores del siglo XIII cuando ya se diferencien con claridad, y, sobre todo, ante la expansión danesa y alemana hacia el Báltico y hacia Europa Oriental.⁴ Dos de las fuentes que estudiaré (y que son las más importantes por el contenido que presentan), Saxo Gramático y Helmoldo, coinciden en describir la festividad dedicada a Suantovito, sobre todo, en el marco de la destrucción del templo de dicha deidad. A pesar de que los historiadores no otorgan mayores datos acerca de la religión pagana, sí enfatizan la devoción⁵ de los eslavos al arribar al templo. Las fuentes demuestran el valor de esta fiesta, que posteriormente se intentó substituir por la de San Vito. En virtud de que la mayor parte de las referencias son de no eslavos, muchas veces la información es limitada y está enmarcada en la evangelización que sucedió a las invasiones danesas. Así pues, expondré la devoción al dios pagano Suantovito, las características de su fiesta y una breve comparación con San Vito, que inspiró a los evangelizadores a fusionar ambos personajes, así como la razón de ello.

Saxo Gramático y Hemoldo son los dos historiadores que registraron la fiesta

¹ *Suantovito* es una adaptación, una latinización de un nombre eslavo; Saxo escribe *Suantovitus*. Helmoldo registra *Zuantevith*, aunque los manuscritos de su texto varían entre *Zuentevich* y *Zvantevich*. Por cuestiones prácticas, retomo la primera.

² Por *naciones*, tomo el sentido latino de la época. Una *natio* es una denominación que clasificaba a los pueblos según una relativa unidad cultural. Las universidades, por ejemplo, organizaban a los estudiantes en *nationes*, donde se reunían aquellos con costumbres y lenguajes iguales o similares. Todavía en el siglo XIX, las clasificaciones siguen esta denominación. Por ejemplo: Leopold von Ranke habla de *nationes* germánicas y latinas. Es importante precisar que la *natio* no refiere al estado-nación ni es necesariamente un concepto decimonónico como se suele acotar. Por supuesto, existen diferencias importantes entre épocas, pero el concepto preserva su esencia.

³ Para efectos prácticos, debe considerarse la *historiografía latina* en un sentido lato, es decir, la historiografía escrita en latín. Es evidente que, teniendo en cuenta esta característica, la literatura latina abarque un espacio temporal enorme y una gran cantidad de textos que va desde la antigua Roma hasta nuestros días, además de un espacio geográfico ampliado y no delimitado a un sólo lugar. En este caso, destacaré a dos historiadores, uno sajón y otro danés.

⁴ Véase el texto de Linda Sadnik (2010: p. 355).

⁵ Para *devoción*, me parece que la mejor definición es la que proporciona Tomás de Aquino con el *caveat* entre los paganos: "[...] Devotio dicitur a devovendo; unde devoti dicitur qui seipsos quodammodo Deo devovent, ut ei se totaliter subbdant. Propter quod et olim apud gentiles devoti dicebantur qui seipsos idolis devovebant in mortem pro sui salute exercitus." (S. T., II-II, LXXXII, ad. 1). El ejemplo que toma es de Roma; sin embargo, el principio se adapta a la devoción a Suantovito.

de Rugia.⁶ Ambos vivieron en el siglo XII, en las periferias de Europa⁷. Saxo Gramático nació en Dinamarca, probablemente en Roskilde. Escribió la *Historia Danica*⁸, una de las primeras obras históricas escandinavas escrita en latín por un escandinavo. No se sabe mucho acerca de su vida, pero parece que fue cercano a la corte danesa. Saxo es quizás uno de los latinistas más notables de su época, por lo que la descripción que hace de los eslavos evoca necesariamente un trasfondo e interpretación romanos.⁹ Helmoldo, por su parte, vivió y fue educado en Holstein, donde desempeñó cargos eclesiásticos y llegó a ser obispo de Bosau. Escribió la *Chronica Slavorum*. Debido a su posición eclesiástica, le son particularmente caros

los detalles de la evangelización de *Eslavia*¹⁰. Si bien ambos autores aportaron información única para el estudio de Europa Oriental, cada uno buscaba resaltar particulares momentos y movimientos de sus respectivos lugares de origen. Son dos autores educados y al margen de dos lugares, Sajonia y Dinamarca, con miras de expansión hacia el Oriente.

El momento

Habida cuenta de la escasez de fuentes para la historia primitiva de Eslavia, es muy complicado datar el origen del culto a Suantovito o estudiarlo con mayor detalle. Las crónicas fueron escritas en un momento preciso cuando Dinamarca se involucró en las primeras campañas de las Cruzadas del Norte. El siglo XII fue famoso por sus constantes embates bélicos y, entre otros, los movimientos más sobresalientes fueron las cruzadas. Sin lugar a dudas, las más conocidas se concentraron en llegar a Jerusalén; no obstante, existieron otras dirigidas hacia Europa Oriental, comúnmente llamadas Cruzadas del Norte, donde obtuvieron cuantiosas victorias que duraron hasta el siglo XVI.¹¹ Los

⁶ Los testimonios que retomaré en este trabajo son los siguientes: de Saxo Gramático, *Gesta Danorum*, el capítulo 39 del libro XIV, sobre todo los párrafos 1-20, y de Helmoldo, *Chronica Slavorum*, los capítulos: I.vi, lii; II.12 (=II.108). Utilizo las ediciones latinas canónicas actuales de ambos autores (véase la bibliografía para mayores detalles). Hasta donde me ha sido posible investigar, todas las fuentes que refieren el templo de Rugia parten tanto de Saxo Gramático, como de Helmoldo.

⁷ Es complejo estudiar el término Europa para el siglo XII, debido a los cambios geopolíticos y a movimientos que trascendieron fronteras, notablemente, las cruzadas. Véase el libro de Robert Bartlett, *The Making of Europe, passim*, para una amplia problematización del concepto Europa.

⁸ No existe consenso claro sobre cómo tituló Saxo a su obra. Los manuscritos dan por igual *Gesta Danorum* e *Historia Danica*; sin embargo, hay una diferencia importante en el uso de ambos términos para describir y, más aún, en el autor, que en su prefacio dice lo siguiente: "*res Danicas in historiam conferendi negotium intorsit*", donde precisa que está trabajando una *historia*. Sin duda, el problema general consiste en cómo entendían la historia en la época, pero es evidente que la distinguían de otro tipo de obras.

⁹ Al respecto puede verse mi tesis, *La romanización de Europa en Saxo Gramático*, p. 18 y ss.

¹⁰ Evidentemente, hablar de *Eslavia* es una generalidad frecuente entre nuestros historiadores, quienes, como mencionaré posteriormente, buscaron identificar una cierta unidad entre los pueblos eslavos, debido a las semejanzas culturales, étnicas y religiosas. No obstante, los autores no caen en definiciones simplonas, ya que distinguen con precisión los pueblos con los cuales tuvieron contacto. Si bien existen diferentes pueblos eslavos, es correcto que haya una determinada unidad para hablar de una Eslavia, con la advertencia que nunca se constituyeron políticamente como tal.

¹¹ La fuente más comprensiva de este movimiento es el libro de Eric Christiansen (1997), *The Northern*

principales promotores de éstas, en su primera etapa, fueron el Sacro Imperio Romano-Germánico y el Reino de Dinamarca. Este último destaca, en primer lugar, porque unas cuantas décadas atrás se encontraba en medio de una guerra civil; después, porque correspondió a la consagración de una Dinamarca cristiana, cuya devoción contrastaba con su pasado: una imagen distinta de la época vikinga, cuando los escandinavos eran paganos. En tercer lugar, porque las campañas fueron guiadas por el rey Valdemar, pero, sobre todo, por el arzobispo Absalón, bajo una muy precisa consigna: por motivos religiosos y para ingresar a la barbarie (*Historia Danica* XIV.iii.5). A diferencia de los germanos, quienes ya tenían amplia experiencia en campañas bélicas a gran escala, los daneses no se habían presentado, como nación, en las cruzadas a Tierra Santa; tan sólo pervive, como un hecho aislado, la historia de Sigurd el cruzado,¹² aunque él era noruego. De este rey se cuenta que se revistió de honor y navegó, arrasando pueblos árabes en Iberia, hasta llegar –en los primeros años del siglo XII– a Tierra Santa. Su campaña no perteneció a los grandes movimientos de las cruzadas, sino a un despliegue militar individual, exclusivamente con connacionales, algunos de los cuales habían tenido experiencia de trabajar como mercenarios para Bizancio.

Los daneses tomaron el estandarte en la guerra contra los eslavos después de 1147, cuando San Bernardo de Claraval proclamó la segunda cruzada. En ese año, Dinamarca se encontraba en una lucha de sucesión que duró hasta que Valdemar se hizo con el poder absoluto del reino y, a la par, su amigo de la infancia, Absalón, se erigió como el obispo de Roskilde, mismo que se convertiría más adelante en el arzobispo de Lund, la sede episcopal de Escandinava que previamente se escindió de la antigua diócesis alemana de Bremen-Hamburgo. Ante tal impulso y bonanza, el rey lanzó una ofensiva vigorosa contra las costas eslavas después de 1155. Es claro que tantos cambios y el asentamiento de la paz en Dinamarca, en conjunto con varios impulsos de la época, que se dieron durante el siglo XII, impulsaron la necesidad de escribir una historia, no sólo en Dinamarca y Sajonia, sino también en el resto de Europa. No por nada el siglo XII vio grandes plumas en la escritura de la historia. Así, Saxo fue requerido para que registrara la historia danesa, una vez que logró la independencia religiosa de la diócesis de Bremen-Hamburgo, que comenzó con la evangelización en esa zona. En el mismo sentido y en la misma época, Helmoldo, un religioso, escribió también a partir de que Sajonia se involucrara en la evangelización de esta zona europea.

El punto culminante de las guerras comenzadas por Valdemar fue su llegada al promontorio de Arkón, donde se encontraba un magnífico espectáculo: el templo de Rugia¹³, dedicado a Suantovito.

Crusades, que trata sobre el complejo movimiento de las Cruzadas del Norte. Mi ensayo abarca exclusivamente los inicios de éstas (p. 50), que corresponden a su capítulo segundo ("The Wendish Crusade in Theory and Practice, 1147-1185").

¹² Véase al respecto la *Magnússona saga* dentro de Snorri Sturluson (Trad. 2011).

¹³ Rugia, sin duda, recibe su nombre a partir de los rugianos, quienes vivían en dicho lugar. Saxo la

La importancia del templo se analizará posteriormente. Dicho espacio representa un lugar que pertenecía a uno de los principales dioses eslavos y que, posteriormente, se convirtió en la entrada hacia Europa Oriental; fue, además, un lugar que pasó después a la diócesis de Roskilde, regida por Absalón. Saxo precisa que este templo fue un prodigio maravilloso para la vista. En cuestiones históricas representa la cúspide de la primera etapa de las Cruzadas del Norte y el éxito meteórico del reino de Dinamarca. Así avanzó la evangelización hacia Europa Oriental y el Báltico.

El templo de Rugia

Como lugar de devoción al que llegaban las naciones eslavas para adorar a Svanovit, el templo de Rugia mantenía primacía entre otros templos. De los dos cronistas, sólo Saxo nos dejó una detallada descripción del templo, pero lejos de ser una cuestión común, es importante sopesar lo que eso significa. En la historiografía de la época, descripciones tan extensas como ésta son más bien raras, ya que ceden el paso a la narración y, por el contrario, son atípicas, salvo que se busque remarcar algo. Evidentemente, el énfasis no es casualidad, sino que sirve para glorificar las hazañas de los daneses al tomar tan magnífico santuario. He aquí brevemente lo que describe:

La flota arribó a la costa del norte y ascendió por un promontorio. Las escarpadas rocas que cubren el vértice de dicho lugar, cuya altura se cuenta más lejos que la “distancia de una flecha”, protegían al templo. Rugia es una pequeña isla al nororiente de la actual Alemania, cuyo punto más lejano y alto es el promontorio Arkón, donde yace el templo. Éste era de gran tamaño y fue construido con madera y con partes de la misma tierra y roca que constituían el terreno alrededor para erigirse majestuosamente en la cúspide. Se encontraba en medio de un bosque, una avanzada bien cultivada donde los habitantes podían soportar la llegada de numerosos peregrinos. Un lugar propicio para la devoción. Se construyó el exterior con acabados rudos de piedra y pinturas, más otros tantos motivos. Esto era soportado, en el interior, por cuatro pilares que formaban dos naves que se unían por un artesonado; sin embargo, fuera del pasaje natural, lo que más apela al ánimo es el templo en sí, que tenía pinturas y, en medio de él, la efigie de Svanovit. (*Historia Danica* xiv.iii.5).

Dvornik (1959: p. 296) afirma que el templo creció en conjunto con el imperio de los rugianos, a la par de su ascenso político y militar entre las otras naciones eslavas. Siendo los rugianos el imperio más próspero entre los pueblos eslavos, su caída, la victoria danesa, tuvo un fuerte impacto para la pagana Esclavia.

nombraba *Rugia*, en latín, aunque otros textos destacan variaciones, por ejemplo, la *Vetus chronica Sialandie* (s. f. 1170) la llama *Rö*, y Helmoldo afirma que el nombre del pueblo varía entre rugianos y ranos (¿*Rania*?). Por motivos prácticos, adopto *Rugia*.

¿Quién fue Suantovito?

Por desgracia, ni Helmoldo ni Saxo son particularmente detallistas en la descripción de Suantovito en cuanto a deidad para los eslavos, sino sólo en cuanto a su importancia para las naciones eslavas y la devoción que emanaba de ellas; si bien esto es suficiente para el presente ensayo, resulta insuficiente para tener una imagen más completa del mismo. Saxo nos dejó una descripción curiosa, puesto que se maravilló con la efigie: ésta superaba con mucho la estatura humana; de ella se afianzaban cuatro cabezas unidas a dos torsos que la soportaban (quizás cuatro caras en un cuello). A cada una de las cabezas la distinguía una tupida barba. En su mano derecha sostenía un cuerno donde los sacerdotes depositaban vino cada año y en la otra mano, un arco. Lo cubría una túnica hasta las rodillas y de su cinto colgaba una enorme espada cuya vaina decoraba motivos desconocidos. A sus pies, los sacerdotes formaban una hoguera para crear humo. Esa quemazón poseía gran valor para la deidad, aunque no se especifica qué implicaba en su culto o en sus atributos. Nada más se describe sobre Suantovito.

Con base en lo escrito, se podría ensayar alguna interpretación que comparara los elementos descritos con otros tantos simbolismos, tales como las cuatro cabezas, la barba, el cuerno (¿de la abundancia?), etcétera; sin embargo, todo quedaría reducido a especulaciones y a comparaciones con símbolos de otras religiones mejor documentadas. Helmoldo es más preciso al identificar algunos elementos de la mitología eslava: claramente distingue entre Suantovito, un dios asociado con el bien y, su opuesto, Cher-

nabog, el dios negro, que asume como un equivalente al Diablo. Estas distinciones reproducen una identificación muy particular: el autor habla como un evangelista, y su objetivo es pelear en contra del paganismo; de hecho, su narración se compone paratácticamente con influencia bíblica, y con varias referencias a las Sagradas Escrituras. Saxo carece de este elemento, aunque tampoco nos otorga datos suficientes para comprender a Suantovito dentro del panteón eslavo; incluso, comenta que otras estatuas se encontraban en el templo, pero no menciona más de ellas.

El historiador danés, además, nunca habla de Suantovito como un dios, a pesar de su descripción, sino que siempre se refiere a él como un *simulacrum*, es decir, una efigie que emulaba algo. Nunca, pues, reconoce su estado de deidad que, en cierta forma, justifica el proceso de evangelización que habrá de venir. Cabe aclarar que es posible que Saxo tuviese acceso de primera mano o, por lo menos, a reportes y testigos directos de la efigie, frente a Helmoldo, quien escribe un poco después. Recuértese que el encuentro con este templo fue obra de los daneses.

Las fiestas como motivo de unidad

Existen muchas definiciones y variaciones en torno al concepto de religión. Una coincidencia que es posible extraer de ellas es que, desde su núcleo, la religión consiste en proporcionar una determinada unidad, bien hacia Dios,¹⁴ de donde se

¹⁴Isidoro de Sevilla (*Ety.*, VIII.ii.1-3) destaca la etimología ciceroniana que hace descender *religio*

desprendería como una virtud de orden moral, de la que, por lo tanto, resalta la costumbre¹⁵ que sólo se comprende en sociedad. Desde otro punto, se puede enfatizar el papel social de la religión.¹⁶ Pero es verdad que la religión –independientemente de la definición adoptada– supone un peso mayúsculo y la reunión de varias personas con el fin de alabar a una deidad. De ahí que las prácticas religiosas paganas hayan sido el objetivo fundamental de los evangelizadores, pero también de aquellos que se invistieron en el movimiento cruzado.

La conquista del templo de Rugia significó la entrada al Báltico, a Europa Oriental y el dominio del templo pagano más importante de la época, acompañado de la caída del más exitoso pueblo eslavo. Un templo pagano reunía el poder político y religioso de la región: el punto perfecto para comenzar la evangelización del oriente europeo. Ambos autores coinciden en describir la celebración donde existían sacrificios de sangre y se

realizaban fogatas. Ahora bien, lo que significaba esta fiesta es la cuestión a tratar. Sobre la celebración sabemos lo siguiente: el sacerdote realizaba libaciones con vino y los suplicantes pegaban monedas a la estatua hasta que, eventualmente, la túnica se cubría de éstas, todo lo cual se acompañaba de sacrificios de sangre. Helmoldo enfatiza rituales macabros para los lectores, hablando de lo emblemático que es el uso de sangre, aunque muy probablemente no había sacrificios humanos, ya que un detalle así seguramente se hubiese magnificado en el texto. A la par de la celebración, las fiestas se acompañaban con abundante comida y bebidas embriagantes. La costumbre principal era pedir algo, frecuentemente favores agrícolas y bélicos, y siempre se debía implorar por otra persona, de lo contrario el suplicante no lograría su cometido. Después del festejo se leían los auspicios a partir de la leña (llamada *jilomancia*), según la cual se leía si el leño quedaba de un lado negro y del otro blanco y con cuántos quiebres contaba para buscar lo favorable y desfavorable.

Al templo lo guardaban centinelas a caballo, un animal muy apreciado en aquella región y entre los eslavos. A la fiesta llegaban reyes y gran cantidad de hombres y mujeres acompañados de ejércitos que ofrecían su sacrificio y peticiones a Suantovito. Inclusive algunos gobernantes foráneos, dentro de los cuales se cuenta un rey danés,¹⁷ acudieron a estas

de *re-legere*, es decir, escoger. Completa Isidoro: escoger para Dios. Por su parte, Tomás de Aquino (1952: II-II, q. LXXXI, a. 1) recoge la variación de Agustín que la hace descender de *religare*, es decir, unir y completa: al hombre con Dios. Ambas etimologías parecen plausibles, aunque la última es quizá más precisa y la más aceptada en la actualidad.

¹⁵ Cfr. S. T., I-II, LVIII, ad. 1.

¹⁶ Existen varias posturas pero podemos desprender la famosa definición de Durkheim: “Una religión es un sistema solidario de creencias y prácticas relativas a las cosas sagradas –es decir, cosas separadas, prohibidas–; creencias y prácticas que unen a una misma comunidad moral, llamada Iglesia, a todos aquellos que se adhieren a ellas.” (2012: p. 100). En este sentido, el sociólogo francés enfatiza el peso social por encima de la relación hombre-Dios. Esta definición bien podría considerarse una explicación complementaria a *religio* de *religare*.

¹⁷ Saxo menciona al rey Sueno, aunque es difícil saber a cuál rey en específico se refiere, puesto que existieron varios con ese nombre. Müller, el autor de una edición y anotación de los *Gesta Danorum*, menciona en este pasaje que Saxo se refiere a Sueno (ca. 1125-1157), el antecesor de Valdemar.

celebraciones. La fiesta y el abuso de alcohol ocasionaban que Rugia se convirtiese en un pandemonio que fácilmente se desbancaba hasta improperios.

Después del conflicto bélico y la llegada de los daneses a Rugia, las cosas cambiaron. Una vez que entró Absalón al templo y se maravilló, batalló constantemente por erradicar el presente paganismo, pero aprovechó lo que encontró en favor del cristianismo.

Suantovito-San Vito

No es claro si el 15 de junio –fiesta de San Vito– conmemora la fecha típica en que los eslavos se reunían en torno a la deidad a celebrar o si la fecha refiere a la caída del templo. Wendt piensa que el 15 de junio representa la segunda posibilidad (Wendt, 1889: p.58) y Müller supone que la fecha alude al desembarco de Valdemar en Rugia; no obstante, Saxo menciona que, por lo menos desde el siglo X, se sincretizaron ambos nombres. Asimismo, la fecha y la relación entre San Vito y Suantovito presentan paralelismos dignos de notarse y, por causa de las semejanzas fonéticas y quizás otras más que referiré a continuación, a partir de él se aprovechó para iniciar la evangelización de Esclavia y, particularmente, de Rugia.

San Vito aparece desde el *Martyrologium vetustissimum*, adscrito a San Jerónimo, como un mártir y santo cuya fecha se celebra 17 días antes de las calendas de julio, es decir, el 15 de junio. Las fuen-

tes varían de acuerdo a la época,¹⁸ pero, en términos generales, ésta es la historia:

Algunos mencionan a Vito como oriundo de Lucania o Sicilia y se le suele acompañar de Modesto, su pedagogo, y Crescencia, aunque ambos personajes son oscuros y sólo aparecen en relación con él. Las fuentes lo ubican en la época de las persecuciones de Diocleciano (303-313): Vito era hijo del pagano Hila.¹⁹ Parece que tuvo fama como curador, puesto que conoció a la hija (o hijo, según algunas fuentes) de Diocleciano, a la cual curó de algún malestar que menguaba sus habilidades motrices. El emperador intentó conducirlo a la apostasía, pero, como no pudo convencerlo, ordenó su muerte. Su martirio consistió en ser apresado en un caldero, al cual se vertieron resinas, betún y plomo fundidos. Salió ileso. Ante el asombro, el emperador lo colocó en una jaula con un león, pero éste, en vez de atacarlo, lamió sus pies. Finalmente, Diocleciano ordenó desmembrarlo en el potro. En ese momento, un gran

¹⁸Las fuentes que consulté son: el *Martyrologium vetustissimum*, adscrito a San Jerónimo en la *Patrologia Latina*, Addo Viennensis Episcopus, *Martyrologium*, s. d. 15 de junio; Rabanus Maurus, *Martyrologium*, ídem. Beda Venerabilis, *Martyrologium*, ídem. Una lectura atenta a estos textos devela que provienen de una fuente común por su parecido léxico, aunque algunas versiones agregan o quitan detalles. La versión más completa, que fusiona las anteriores, pertenece a Santiago de la Vorágine (1996), quien agrega algunos diálogos y un comentario teológico al inicio del texto. De igual manera, el santoral de Albain Butler (1994) registra las divergencias de las tradiciones, acompañadas de una breve crítica histórica.

¹⁹Hila: ¿nombre real o referencial? Es posible derivar el nombre –más que un nombre histórico– en su semántica (Hilas=ύλη=materia), pero el nombre tampoco era raro.

El historiador danés dice que el rey donó regalos al templo dentro del período de guerras civiles que azotó a Dinamarca (ca. 1147-1156).

relámpago golpeó la tierra y ésta retumbó, destruyendo a su paso muchos templos paganos, donde murieron otras tantas personas. No es claro si Vito sobrevivió –dado que las circunstancias alrededor de su muerte son obscuras–, pero las fuentes registran tres versiones: la primera afirma que una mujer de nombre Florencia recogió su cuerpo (junto con Modesto y Crescencia, según algunas fuentes) y lo enterró en un lugar de donde emanó un dulce aroma; la segunda, que su cuerpo fue enterrado al lado del río Siler; una más, fusiona la historia de Florencia con la muerte de ellos, acaecida en el río Siler.

Los santos tienen una vida antes de su muerte y otra después de ésta, cuando entran realmente a la vida eterna. Hacia el año 755²⁰, los restos de San Vito fueron trasladados por Fulrado a París. En el año 836 el cuerpo se movió a Corveya, en Westphalia, a un monasterio reconstruido. Desde el año 822 data un culto importante dedicado a él. Hacia el 925, el emperador Enrique envió un legado a Lotario para hacer la paz entre Francia y Sajonia; entre otras cosas, entregó una reliquia: la mano de San Vito, adornada con una gema y oro como muestra de devoción para lograr la paz. Su culto se difundió por Alemania, sobre todo en el siglo X, ya que existen varias iglesias que llevan su nombre.²¹ Ya desde Ludovico Pío y

Luis el Germánico, quienes sostuvieron a lo largo del siglo X distintas campañas contra Dinamarca y Esclavia, existió un interés por expandir el culto de San Vito a través de estas tierras. Desde esta época, los emperadores buscaron substituir a Suantovito, reconocido como una deidad eslava importante, por San Vito, quizás por la semejanza de sus nombres en latín: *Suantovitus-Sanctus Vitus*; sin embargo, su intento fue fallido porque los rugianos no abandonaron sus cultos y sólo después de la campaña danesa de Absalón dicha región fue evangelizada. El cristianismo fue impulsado y establecido con la subsecuente erección de Pomerania y otras zonas más de Europa Oriental.

La fiesta

Aclaro, en primer lugar, que *fiesta* y *festividad* se deben comprender en un sentido religioso, es decir, su significado primordial.²² Sobresale la importancia que tenía el culto a Suantovito para los eslavos, tanto en un sentido religioso y ritual,

el momento en que se comenzó a identificar a nuestro personaje con la *chorea*, pero fue posterior al siglo XII.

²⁰El *Annalista Saxo* registra este hecho pero bajo el año 759, aunque Sigeberto aclara en su *Chronica* que esto ocurrió en el año 755. Las siguientes fechas están registradas por el *Annalista Saxo*.

²¹En algún momento indeterminado, se atribuyó al santo una cura para los que tenían cierto mal conocido clínicamente como *chorea*, pero popularmente como *mal de San Vito* o *baile de San Vito*, debido a la forma en que se movían los afectados. No he encontrado datos precisos sobre

²²Isidoro de Sevilla (*Ety.*, V.xxx.12), entre otros, aclara la relación íntima entre los días *feriados* y la celebración religiosa, particularmente de los santos. Esta relación es prácticamente universal y concierne a la correspondencia religiosa. Para efectos prácticos, debe recordarse que la palabra *fēstum* y *fēria* están relacionadas etimológicamente: ambas provienen *fānum* (via un previo **fāsnum*), que significa sagrado y particularmente un lugar sagrado. La relación que da Isidoro (y otros más) con *fārī* es, según el *Lateinisches etymologisches Wörterbuch* de Alois Walde, falsa. Por lo tanto, realmente en latín no existe una diferencia entre *feria*, *festividad* y *fiesta religiosa*. Será la secularización la que desprenda infructuosamente el sentido religioso a la festividad.

como en un sentido político, ya que Rugia era el reino más próspero de la región y la historia registra varios episodios acerca de la asociación de los poderes políticos y religiosos. La fiesta incluía constante presencia de gente, quema de madera y una gran cantidad de ingesta de alimentos y alcohol. Saxo afirma que la representación de San Vito tenía un parecido con la de Suantovito en cuestión de efigies, además de la ya mencionada fonética: ¿a qué podría referirse esto? Si Suantovito era representado con una larga túnica, a la cual la gente prendía monedas y, debido a su martirio, San Vito frecuentemente aparece dentro de un caldero; entonces: ¿podría ser éste el punto en particular que equipare entrambos personajes? Es una probabilidad que me aventuro a nombrar, ya que, si se toma en cuenta la gran cantidad de personas que asistían a la celebración, se puede estimar que toda la túnica de la estatua se llenaba con monedas que representaban las múltiples peticiones y como ésta se abarrotaba, se asemejaría a un caldero. Este detalle parece que sirvió también de inspiración para equiparar a los dos personajes y realizar, a partir de estas semejanzas, una evangelización eficaz. Albain Butler añade otro detalle que evoca otra posibilidad: basándose en el hecho de que cayeron rayos al momento en que estaba siendo atormentado, se le asoció también con las tormentas; posiblemente a Suantovito, al estar su templo situado en un escarpado, se le asociara con los rayos o con alguien que tenía injerencia en las tempestades marítimas.

El culto creció y reunió por sí solo a todos los pueblos eslavos y, dentro de su paganismo, impulsó una cierta unidad en ellos que, a pesar de todo, fue borrada por

la implacable carga germana y danesa. Aspectos como el pedir por otro y no ser uno mismo su propio fautor motivaban la buena convivencia. Por lo demás, los eslavos son descritos por Helmoldo y por Saxo como desorganizados y prontos a la rapiña. La unidad se buscó, dentro de la misma fiesta, como una forma de encontrar elementos comunes entre los variados pueblos que componían Eslavia, cuya religión –sin duda– los unía. Dicha peregrinación encuentra paralelos que se organizaban en otras latitudes, como el famoso peregrinaje a Canterbury para visitar la tumba de Tomás Becket o el camino de Santiago. Se puede suponer un sincretismo entre los peregrinajes y los lugares de culto que, posteriormente, se asimilaron al cristianismo, aprovechando las costumbres paganas. La adopción de San Vito tiene, pues, paralelismos con Suantovito, y las características de su fiesta y una breve comparación que guio a los evangelistas a asumir o intentar suplantarse su festividad con San Vito.

Una fiesta pagana buscó y fomentó una posible creación de Eslavia; mas la primacía de Suantovito refleja también la primacía de los rugianos entre sus pares. Su importancia no sólo quedó registrada por los eslavos, sino que esta fortaleza, al caer en manos danesas, se tradujo en el éxito, que fue meteórico y constante, hasta alcanzar una gran expansión en el siglo XII. Rugia significó la entrada al Báltico, un lugar recóndito del paganismo europeo, cuyos rituales habrían de ser absorbidos por el cristianismo. Así, el trabajo de evangelistas debió por fuerza retomar el paso que ya existía con respecto a la religión eslava y así transformarla. El recuento de ésta, es pues, un asunto que destacan con fuerza las dos grandes

crónicas de la época y, por ello, la reconocen como un punto de principal interés. Debo destacar, además, que la caída del templo de Rugia se expandió a varios rincones de Europa, donde varias crónicas de lugares alejados la registran.

El pequeño mosaico que presento en este ensayo revela datos del pasado pagano europeo y sobre los medios que los evangelistas y misioneros utilizaron, en buena medida apoyándose en el sincretismo y en otras técnicas de evangelización, que se habrían desarrollado desde el crecimiento del cristianismo en los primeros años y las controversias frente a las religiones paganas. La fiesta pagana motivó y fue cómplice subrepticia de la evangelización posterior que fue bien recibida y, con ciertas dificultades, se logró. Son, pues, el sincretismo y la fiesta los vehículos para la religiosidad y la devoción eslava. Una fiesta debe comprenderse en el sentido original, que es el religioso; si bien el proceso de secularización la ha desprovisto de parte de su motivación original, la acción de reunir a alguien es el vínculo con mayor impronta de la religión. Es justo la fiesta de Suantovito la que reunía a buena parte de las naciones eslavas en torno a su dios y, por ello, los evangelistas enfocaron con tanta fuerza su ataque y posterior suplantación. De igual manera, la fiesta fue un impulso en la devoción a San Vito. Sirva, pues, este pequeño texto para remarcar las festividades europeas antiguas y para dar muestra de cómo la religión ha funcionado como factor uniformador dentro de las naciones; en este caso, las eslavas.

Bibliografía

Fuentes directas

- Addo Viennensis Episcopus (1844-1855). *Martyrologium*, en *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. v. CXXIII. Paris: Ed. J. P. Migne.
- De Aquino, Tomás (Trad. 1952). *Summa Theologica* (V vol). Cura fratrum eiusdem ordinis. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Helmodus (1937). *Chronica Slavorum*, Post Johannem M. Lappenberg iterum recognovit Bernhardus Schmeidler, Hannoverae: Impensis bibliopoli Hahniani. (*Scriptores Rerum Germanicarum in usum scholarum ex Monumentis Germaniae Historicis recusi*).
- Hieronimus (1844-1855). *Martyrologium vetustissimus*, en *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. v. XXX. Paris: Ed. J. P. Migne.
- Isidorus Hispalensis (Trad. 2004). *Etymologiae. Etimologías*, Texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Maurus, Rabanus (1844-1855). *Martyrologium*, en *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*. v. CX. Paris: Ed. J. P. Migne.
- Saxo, Annalista (1844). *Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum* Tomus VI. G. Waitz ed., Hannover: Impensis bibliopoli Hahniani.
- Saxo, Grammaticus (1839-1858). *Historia Danica* (III vol.). Recensuit et commentariis illustravit Dr. Peter Erasmus Müller [...]. Opus Morte Mülleri Interruptum absolvit Mag.

Joannes Matthias Velschow: Copenhagen: Sum[p]tibus Librariae Gy-lendaliaanae.

- . (1931). *Gesta Danorum*, Primum a C. Knabe & P. Hermann recensita, Recognoverunt et edide-runt J. Ølrik & H. Ræder, Copenhagen: Apud librarios Levin & Munksgaard.
- Sigebertus (1844-1855). *Chronica*, en *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, v. CLX. Paris: Ed. J. P. Migne.
- Sturluson, Snorri (Trad. 2011). *Heimskringla. History of the Kings of Norway*, Translated with an Introduction and Notes by Lee M. Hollander. Austin: The American Scandinavian Foundation-University of Texas Press.
- (Trad. 1918-20). *Vetus chronica Sialandie*, en *Scriptores Minores Historiae Danicae Medii Aevi* v. II, Ex codibus denuo recensuit M. CL. Gertz. Copenhagen: Trykt hos J. Jørgensen & Co.
- Vorágine, S. (Trad. 1996). *La leyenda dorada*. Traducción del latín por Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza Editorial.

Estudios

- Bartlett, R. (1994). *The Making of Europe. Conquest, Colonization and Cultural Change 950-1350*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- Butler, A. (1969). *Vidas de los santos* (3a ed.), vol. IV. Traducida y adaptada al español por Wifredo Guinea S. J., de la segunda edición inglesa revisada por Herbert Thurston y Donald Attwater. México: C.I.-John W. Clute.
- Christiansen, E. (1997). *The Northern Crusades*, London: Penguin Books.
- Durkheim, E. (2012). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia (y otros escritos sobre religión y conocimiento)*, ed. crítica, introducción, selección y notas de Héctor Vera, Jorge Galindo y Juan Pablo Vázquez Gutiérrez; Traducción de Jesús Héctor Ruiz Rivas. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa/Universidad Iberoamericana/Fondo de Cultura Económica. (Sección de Obras de Sociología).
- Dvornik, F. (1959). *The Slavs. Their Early History and Civilization* (2a ed.). Boston: American Academy of Arts and Sciences.
- Iglesias, U. (2014). *La romanización de Europa en Saxo Gramático*. (Tesis de licenciatura). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sadnik, Linda (2010). "La religión de los eslavos". En Franz König (ed.), *Cristo y las religiones de la tierra*, V. II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Walde, A. (1906). *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.
- Wendt, G. (1889). *Die Germanisierung der Länder östlich der Elbe II*. Liegnitz: Druck von Oscar Heinze.

Argentina se tiñe de rojo: el punzó como atmósfera estética y política en la época del *rosismo*

Argentina Is Stained by Red: the Ponceau Red as an Aesthetic and Political Atmosphere in the Epoch of "Rosismo"

Resumen

Argentina, a inicios del XIX, vivió un período marcado por el autoritarismo, y también por el rojo punzó; esto refiere al gobierno de Juan Manuel de Rosas. Durante su mandato, imperó el rojo como una atmósfera que envolvió a la sociedad en un ambiente hostil y violento, sin importar su facción política. Este estudio es un análisis exploratorio del rojo como atmósfera política y estética.

Palabras clave: atmósfera estética, atmósfera política, rojo punzó, rosismo, Argentina del siglo XIX, cultura material, visiones políticas del color, regímenes autoritarios, estética del rosismo

Abstract

Argentine in early 19th Century lived a period marked because of authoritarianism, and also red "ponceau;" that's concern Juan Manuel de Rosas government. During his mandate, red was an atmosphere that wrapped society in a hostile and violent ambience, doesn't matter their political faction. This research is a preliminary analysis about red like political and aesthetic atmosphere.

Key words: aesthetic atmosphere, political atmosphere, red ponceau, rosismo, Argentine in 19th century, material culture, political visions about color, authoritarian's regimens, rosismo's aesthetics

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 79-96.

Fecha de recepción 29/03/18 > Fecha de aceptación 05/09/18

vrs.91@hotmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

*A Giovanni Algarra, por su estímulo
emocional e intelectual a través del
diálogo franco y amoroso*

*A Rubén A. Balmaseda por sus ideas y
contribuciones bibliográficas*

*A Josefina de la Maza por impulsarme
al análisis estético del problema y
auxiliarme con fuentes*

Introducción

Los colores forman parte del campo visual que cada uno de nosotros mira diariamente en la ciudad, el campo, etcétera. Desde los enormes espectaculares anunciando todo tipo de productos de consumo, hasta aquellos que invaden nuestra vista como proselitismo político, cada color genera atracción visual, simpatía o aversión como respuesta emotiva. El mismo poeta alemán Goethe, en su *Teoría de los colores*, afirmaba que: “La experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados del ánimo bien definidos” (Goethe, 1999, p. 204). Entre la enorme diversidad que el ser humano puede percibir a través de su retina, el rojo, en sus múltiples tonalidades, ha formado parte de la cultura material visual. Como:

[...] antaño color de la guerra por sangre derramada, pasó en el mundo moderno a ser también el color de las revoluciones. Ya en forma de prendas de los militantes izquierdistas, como el gorro frigio en la Francia jacobina, la corbata roja de Marx y Bakunin, los camisas rojas de Garibaldi y los pañuelos rojinegros de los anarquistas de la CNT y la FAL (García Martín, 2016, p. 28).

Siendo la asociación política del rojo con la URSS o el comunismo una de las más recientes, este color también marcó, durante el siglo XX, la visualidad de un país de América del Sur: Argentina.

En 1835 Juan Manuel de Rosas (1793-1877), un militante liberal que abogaba por la instauración de una política federalista en la recién nacida Argentina, tomó el poder de la Gubernatura provincial de Buenos Aires. Este período, conocido como *rosismo*, ha sido objeto de estudio de varias disciplinas, siendo la historia del arte aquella que se ha encargado de indagarlo no sólo a través de las obras artísticas producidas en ese período, sino a través del vasto proselitismo existente de la época. Desde retratos como los que encargaban al artista Fernando García del Molino (Figuras 1, 2, 3), hasta las ya bien conocidas divisas *punzó*¹ (Figura 4), las banderas (Figura 5) e insignias (Figura 6), el gobierno efímero de Rosas se caracterizó, además del terror y la violencia, por la atmósfera del rojo en la visualidad. ¿Atmósfera? ¿Qué implica hablar de este término que pareciera totalmente ajeno al tema que aquí nos compete?

Las siguientes líneas buscarán dar un primer paso en la problemática de rojo punzó como una *atmósfera política* que cubrió no sólo a los simpatizantes de Rosas y disidentes en un tono de discriminación e intimidación –como afirma Marino (2013, p. 22)–, sino como una fuerza que fue más allá de la división social en facciones. El término atmósfera, como

¹ *Punzó* es un galicismo que deviene de *ponceau*, nombre en francés del color rojo de la flor de amapola. Naturalmente, también en el español se adoptó el término para hacer referencia a dicha tonalidad fuerte y brillante del rojo.

bien señala Böhme, no es un término extraño en el discurso estético, y por lo regular, siempre se utiliza para referirse a la fuerza o efecto que produce la obra de arte (Böhme, 1993, p. 133). Pero, ¿qué sucede cuando analizamos sólo el color? ¿Podríamos ver al color como un objeto artístico o equiparlo a la obra de arte? ¿Cómo analizar los vestigios materiales que el párrafo anterior enlistó? Si en esta introducción partimos de que la atmósfera, geológica y físicamente, es la capa de gas que rodea un cuerpo celeste, y que a su vez ese gas es atraído por la gravedad del cuerpo, ¿qué sucedería si pensáramos en el rojo del rosismo como aquel conjunto de gases que rodean a la sociedad y que la gravedad —el terror o el miedo—, es tan fuerte que mantiene en constante atracción/tensión a dichos cuerpos? Para poder comprender esta problemática, los párrafos siguientes tratarán de desarrollar poco a poco la idea de la atmósfera, rastreando hechos históricos, para después puntualizar la circunstancia social-política y su relación con los objetos, artísticos o no artísticos. Este desarrollo se plantea como un análisis exploratorio e introductorio, que con base a las fuentes obtenidas tratará de abrir al lector un punto de partida para pensar en la atmósfera estética-política como un problema teórico para desarrollar en otros contextos, a través del uso de fuentes no necesariamente artísticas.

Las diferencias entre el significado, el símbolo y el ícono del color, contra la omnipresencia y la naturalización del rojo punzó

El panorama del rosismo y sus antecedentes

Antes de iniciar con el análisis del rojo, este texto sugiere introducir al lector en el contexto de la época llamada por la historiografía como *rosismo*. Argentina, al igual que otros países recién emancipados del imperio español, se encontraba en una fuerte crisis política. Ante ello, se estableció un conjunto de gobiernos denominado como Provincias Unidas de La Plata, que posteriormente sufrieron la independencia de Uruguay y de Bolivia. En medio de esto, se establecieron dos facciones políticas: el partido unitario, que abogaba por un gobierno centralista; y el partido federalista, que como su nombre lo sugiere, luchaba porque cada provincia tuviera soberanía. En estos primeros años del xix, Argentina fue sacudida por una guerra civil y por la ausencia de un gobierno nacional —etapa conocida como Anarquía del año 20—, en la que Juan Lavalle, un unitario, logró hacerse del poder de la Provincia de Buenos Aires mediante un Golpe de Estado contra el Coronel Manuel Dorrego, un federal muy cercano a Rosas. Mediante la misma táctica militar, pero ahora contra Lavalle, Rosas tomó posesión como gobernador de Buenos Aires, siendo reconocido por sus simpatizantes como “el Restaurador” a raíz de que comenzó a gestionar la estabilidad política de la región mediante leyes y decretos. No obstante, las luchas entre unitarios y federalistas continuaron durante

el periodo del rosismo, el cual duró prácticamente de 1829 a 1852, estableciéndose en 1835 la Confederación Argentina.

Volvamos con el análisis. La primera pregunta que surgiría en la cabeza del lector es ¿por qué el rojo punzó fue predominante en la dictadura del rosismo? Podemos encontrar una primera respuesta, de carácter contextual, en el decreto que emitió Rosas en 1833 para obligar a la población a portar o usar la cinta oficial del federalismo, todavía sin ser el gobernador provincial de Buenos Aires:

Consagrar del mismo modo que los colores nacionales el distintivo de esta provincia y constituirlo, no en una señal de división y de odio, sino de fidelidad a la causa del orden y de paz y unión entre sus hijos bajo el sistema federal (*sic*):

1°. A los treinta días de la publicación de este decreto todos los empleados civiles y militares, incluso los jefes y oficiales de milicia, los seculares y eclesiásticos que por cualquier título gocen de sueldo, pensión o asignación del tesoro público, traerán un distintivo de color punzó, colocado visiblemente en el lado izquierdo sobre el pecho. (Pradère, 1914, pp. 27-28).

El eufemismo de la frase “fidelidad a la causa del orden y de paz”, en realidad se puede traducir como una imposición y monopolio del uso de la cinta (Marino, 2013, p. 50); pero también, de una apariencia que debía justificarse normativamente en ese momento, al ser indicada como un decreto. Y aunque este fragmento habla exclusivamente de las cintas, también

guantes, abanicos, peinetones² para el cabello (Marino, 2009, p. 21-46), entre otros accesorios, llevarían impreso un busto de Rosas o algún elemento referente al régimen (Marino, 2013, p. 30). Estos objetos no eran necesariamente rojos, sin embargo, otros vestigios materiales como los uniformes La Mazorca sí fueron obligatoriamente color punzó, como se estableció en el decreto. La Mazorca era un grupo parapolicial que surgió de la Sociedad Popular Restauradora, una asociación política que nació dos años antes del ascenso de Rosas al poder.

Esta agrupación, claramente facciosa, solía difundir su posicionamiento proliberal e intimidar a los disidentes; y desde su origen se caracterizó por tener integrantes que no formaban parte de la elite de Buenos Aires, es decir, gente de sectores medios y de la plebe. Ellos mostraban fervientemente el apoyo a Rosas “en distintos contextos: gritaban a su favor en las calles, importunaban a sus enemigos, concurrían a la Sala de Representantes a presionar a los antirrosistas.” como narra Di Meglio. Rosas acobijó a estos fanáticos, dándoles indicaciones de vigilar a la gente sospechosa de pertenecer a la disidencia y a los unitarios –quienes luchaban por el centralismo–. Con ello, incrementó

² Los peinetones, teniendo como antecedente la peineta española, fueron un accesorio usado puesto en tendencia en la ciudad de Buenos Aires de 1830 a 1837. Mareo Masculino fue el fabricante de estos objetos hechos de marfil y de carey principalmente. Lo interesante es que también estos accesorios de belleza fueron colonizados por el federalismo. Marino hace un estudio sobre las litografías caricaturescas que creó Hipólito Bacle y que fueron publicadas en álbumes anunciados por La Gaceta Mercantil como producción litográfica del Estado.

la violencia y la vigilancia en las calles. Paralelamente, la filiación a la Sociedad fue aumentando porque una gran parte de los nuevos miembros quería evitar a toda costa la represión y la sospecha política, sobre todo las familias acomodadas que buscaban cuidarse a sí mismos y a su patrimonio. Los “mazorqueros” se convirtieron poco a poco en una entidad que bajo órdenes de la esposa de Rosas, Encarnación Ezcurra³, hicieron ataques contra las casas de enemigos políticos, hasta llegar a los asesinatos en 1839, y los degüellos públicos en 1840 (Di Meglio, 2009) (Figura 7).

El atuendo de este grupo terrorista era un chaleco colorado y chiripás color rojo punzó (Figura 8). Di Meglio menciona que además de pegarles moños rojos a las mujeres en el cabello, en caso de que ellas no usaran las cintas oficiales de manera visible, los mazorqueros podían “romper vidrios de una casa o destruir algún objeto o vestuario color celeste” (Di Meglio, 2009). El azul era el color de los unitarios. Con esta inicial descripción del panorama rosista podemos observar que el imperio del rojo invadía el ámbito privado y doméstico. Las casas debían, incluso, pintarse de rojo y vestir el inmobiliario de rosismo. Juan A. Pradère publicó en *Juan Manuel de Rosas: su iconografía* un sillón tapizado de flores rojo punzó, y con el busto de Rosas en el

respaldo, cuya dueña, Adela Rodríguez Larreta de García Mansilla, radicaba en Londres y envió una fotografía de su mueble al autor; también, expone objetos tan insignificantes como floreros rosistas (Pradère, 1914, pp. 226).⁴

Los datos que nos comparten Di Meglio y Pradère son importantes en la medida que conforme el rojo se vuelve más oficial e imperante, incrementa la negación del azul celeste en toda la producción y consumo de artefactos y objetos, artísticos o no, aportándole un significado faccioso de rechazo, aunque este color no tuviese ninguna referencia política para los dueños de objetos accidentalmente azules en el momento. Verónica Capasso afirma que el discurso visual federalista se construyó a través de un imaginario promovido por las imágenes, y que, a su vez, las fronteras del espacio público y privado fueron disolviéndose hasta caer en el unanimismo. O sea, un monopolio de la discursividad política en todos los espacios (Capasso, 2012, p. 1-9), y de todas las maneras posibles.

No obstante, el paisaje rojo, *rosso*, rosista, se extendió más allá de los lugares domésticos, de los espacios públicos citadinos bonaerenses, y más allá de las fronteras entre élites y plebes. La población de origen afro, aglutinada en el siglo XIX a través de las “naciones afroporteñas”, formó núcleos culturales con realidades

³ Su importancia en el gobierno de Rosas es un tema que puede ser desarrollado a través de los objetos que también tenían su busto de perfil. Sería interesante realizar un estudio sobre el poder que tuvo a través no sólo de su matrimonio con Rosas, sino de su toma de decisiones en el gobierno e, incluso, los actos solemnes que le rindieron a su fallecimiento.

⁴ El trabajo de Pradère recuperó, además de toda la producción iconográfica de Rosas, documentos, prensa y poemas de la época, tanto de los rosistas como de los unitarios o disidentes al régimen. Al ser publicada en 1914, este documento puede ser visto como un primer acercamiento a un intento de archivo de documentos, obras artísticas y artefactos del rosismo.

intra-sociales particulares que se involucraron en el federalismo. El artista D. De Plott pintó un cuadro titulado *Las esclavas de Buenos Ayres Demuestran ser Libres y Gratas a su Noble Libertador* en 1841 (Figura 9). Por supuesto que esta obra peca de proselitismo y propaganda⁵ hacia el rosismo (Windus, 2002-2003), sobre todo tomando en cuenta que Rosas trató de mantener a la población afro recién liberada de la esclavitud a su favor, y como una forma de manipulación de las diferentes esferas sociales. Sin embargo, es posible que los afroporteños en efecto se sintieran parte del régimen rosista; un análisis vexilológico de Juan Manuel Peña y José Luis Alonso nos habla de las banderas hechas por las naciones afroporteñas, las cuales contenían consignas como: "¡VIVA LA CONFERERACIÓN ARGENTINA! ¡MUERAN LOS UNITARIOS! VIVA LA NACIÓN MUÑIBAN" (Peña y Alonso, 2005) (Figura 10). Si bien este tema es sumamente complejo y compete a otra investigación más profunda, aquí podemos ver otro tipo de conquista del rojo, y que cobra vida material a través de banderas y emblemas que involucran a sectores racial y económicamente marginales de la sociedad porteña.⁶

Con esta breve descripción del paisaje rosista a través de ejemplos materiales y testimonios recabados por fuentes de la época, vemos que el rojo se convirtió en una fuerza atmosférica que modificó el espacio y las esferas estético-políticas. El campo visual en la Argentina del siglo XIX se vio afectada por el fenómeno rosista. A continuación, hablaremos del significado del rojo en la historiografía de los colores analizada hasta el momento.

Discusiones sobre el significado y el simbolismo del rojo

Después de ver la propagación del rojo en el apartado anterior, quizás el lector siga preguntándose qué tiene de especial este color para ser usado durante el régimen federalista de Rosas. A lo largo de la historiografía de los colores en la sociedad occidental moderna, el rojo ha sido resignificado; esto puede percibirse desde su uso heráldico y político en la Edad Media, hasta en los estudios de la psicología del color, siendo mayormente conocido el estudio de Goethe antes mencionado. El rojo ha tenido diferentes asociaciones emotivas, desde el amor y la pasión hasta la sangre, la violencia, y la guerra. Esos significados y símbolos impresos en objetos como banderas o escudos de armas, pueden modificarse, individualizarse o generalizarse. El rojo, entonces, no es uniforme en su significado ni tampoco en su simbolismo, pues va adecuándose, manipulándose y resignificándose de acuerdo a circunstancias y contextos (Narbona, 1999, pp. 23-48). En el caso específico del rosismo, el rojo que representaba "la sangre derramada por la libertad ante España" (*Parti federaliste*, Wikipedia, 2017), es decir, una sangre inicialmente heroica;

⁵ Astrid Windus refuta que el concepto de "negro federal" sea correcto en la medida que las fuentes analizadas a lo largo de la historiografía de los afroporteños, además de ser sumamente racistas, miran acriticamente el nivel propagandístico de Rosas.

⁶ Sería importante que los estudios de las naciones afroporteñas en la época de Rosas inicien por su ubicación o localización geográfica en cada provincia Argentina. De esa manera, el rastreo de expansión del *rosismo*, y la búsqueda de fuentes materiales podría ser menos complicada, y nos daría una idea de la modificación del espacio y el entorno en este período.

pero después, el rojo fue asociado con la carne, la violencia, la muerte, la intranquilidad y el miedo. Todos esos significados negativos se pueden leer en los relatos de *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *El matadero* (ca. 1838-1849) de Esteban Echeverría; ambos textos fueron escritos durante el gobierno de Rosas pero en el exilio. José A. Narbona analizó las dos obras, entendiendo al color desde la vexilología; Sarmiento, específicamente, tiene una visión orientalista del rojo como ese color que significa lo no occidental, lo no europeo, lo no civilizado, lo bárbaro: "He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de Palestina es parecido al de La Rioja, hasta en el color rojizo u ocre de la tierra" (Narbona, 1999, p. 43-44). Por otra parte, la descripción ambiental que crea Echeverría en su cuento se acerca más a la carne, los asesinatos, la sangre y la violencia, siempre volviéndolos sinónimos con el rojo, como en la descripción del toro que se escapa del matadero y que buscaban matar:

Y en efecto, el animal acosado por los gritos y sobre todo por dos picanas agudas que le espoleaban la cola, sintiendo flojo el lazo, arremetió bufando a la puerta, lanzando a entrambos lados una rojiza y fosfórica mirada (Echeverría, 1871).

Fácilmente, podemos leer cómo el conjunto de significados y símbolos del rojo en obras de arte, objetos cotidianos y literatura, nos describen la temporalidad y la espacialidad del rosismo. Por una parte, observamos a los fanáticos del régimen que defendieron hasta la muerte la causa del federalismo y la evidente imposición del rojo y la aniquilación del azul. Por otro lado, leemos en la cultura escrita que

el terror, el miedo y la violencia fueron medios para instaurar la federación. El rojo y el azul, en su simbolismo y significado político, representan las dicotomías que Capasso y Marino definen como la división social del "amigo/enemigo" del régimen, o "pro-rosismo/disidencia." El problema de limitar el análisis del rojo y el rosismo en estos términos dicotómicos, es que corremos el riesgo de excluir y callar a la población atemorizada por las represalias del gobierno, y también a aquellos grupos que tomaron una postura acrítica e indiferente hacia el régimen; y es importante recalcar que estos grupos sin una clara postura facciosa tampoco dejaron de consumir el rojo, y he ahí la gran potencia que los objetos pueden tener ante estas divisiones sociales, las cuales no permiten ver el amplio marco de las particularidades. Por tal motivo, el siguiente apartado tratará de invitar al lector a entender el rojo rosista, el rojo punzó como una fuerza, una fuerza de gravedad que se vuelve presencia y omnipresencia en los objetos y sujetos, y que se potencia en su condición envolvente hasta el punto de alcanzar la naturalización.

La atmósfera punzó: la omnipresencia y la naturalización del rojo

Es hasta este renglón que el texto se sumergirá en la complejidad del término *atmósfera*, y su posible relación con el rojo. Desde un enfoque estético, Ben Anderson desarrolla la idea de que las atmósferas tienen el rasgo de envolver y presionar a una sociedad en todos sus lados con una cierta fuerza; las atmósferas son un fenómeno real, pero a su vez son ambiguas y el uso que se les da también es ambiguo. Su fuerza, por el contrario,

es un fenómeno evidente y determinado que es capaz de interrumpir, perturbar y refugiar personas, lugares y cosas. Explica Anderson que:

La atmósfera de un objeto estético revela el espacio-tiempo [o *momento*] de un mundo expresado, y eso no representa ni el espacio-tiempo objetivo ni el espacio-tiempo vivido. Crea un espacio de intensidad que superpone un mundo representado, organizado dentro de sujetos y objetos, o sujetos y otros sujetos (Anderson, 2009, p.79).

Podemos preguntarnos si el rojo puede ser considerado, como tal, un objeto estético. Este texto no tiene la certeza de determinarlo de esa manera; evidentemente, el color en tanto su materialidad, puede ser un objeto, y en tanto su uso, puede tener carga estética. Más bien el rojo, como anteriormente se mencionó, es esa fuerza atmosférica que alude a la ambigüedad de su mismo significado, pero no deja de inscribirnos dentro de un mundo expresado, dentro de un fenómeno, que en este caso es el rosismo. El rojo nos inscribe dentro del fenómeno, más allá de sólo describirnoslo.

Sin embargo, ese mundo expresado y organizado puede rayar entre lo real y lo ficticio. Un apunte interesante que hace Diego Jarak es el siguiente:

En el régimen rosista, se oculta lo real al tiempo que se expone, o mejor dicho se sobreexpone y se sobredimensiona lo irreal, la invención, la ficción y, sobre todo, la representación. Entre la omnipresencia de la imagen y la ausencia de lo real –Rosas encarnado– se fue creando un hiato, espacio intermedio, vacío.

Vacío pero no por ello desierto. El régimen se ocupaba de llenarlo. Constantemente, los seguidores de Rosas ponían a disposición de los habitantes los elementos necesarios para componer y completar ese espacio, ya no sobre lo real sino con la propaganda: alimentando el mito, incentivando la imaginación. Un fuera de campo, espacio invisible, que cada uno llevaba dentro de sí: como el miedo. Así, entre lo real y lo propuesto por la propaganda del régimen, se fue creando un ser imaginario; es decir, creado a partir y en función de los miedos y de los fantasmas de los ciudadanos. (Jarak, 2014, p. 6).

El espacio invisible del que habla Jarak pareciera ser acaparado por el mismo rojo punzó, en relación con las cualidades o características del entorno, pero también con los estados humanos que esa atmósfera genera (Böhme, 1993, p. 114). Esos estados humanos, o afectos, que podemos ver emanando de objetos y sujetos, se despliegan y se tensan entre la simpatía y la fidelidad al régimen, la indiferencia o pasividad, hasta la violencia y el terror que ese rojo es capaz de generar. Y en esa atmósfera de afectos indeterminados e infinitos se encuentra una gran diversidad de posturas políticas, críticas o acriticas, facciosas o no facciosas que vuelven aún más relativa la sola existencia del rojo, y también más fuerte. En ese espacio vacío en donde no está Rosas encarnado, está la *presencia* de su régimen y de sí mismo mediante el punzó. Entendamos la *presencia* como ese impacto inmediato entre los cuerpos como lo propone Hans Ulrich Gumbrecht; en la introducción de su obra *La producción de presencia*, el autor apunta a que

tal producción es todo evento o proceso en el cual se inicia o intensifica ese impacto de los objetos “presentes” sobre los cuerpos humanos, entendiendo a la presencia de los objetos como la percepción de los sujetos en su relación con el espacio y no con su temporalidad (Gumbrecht, 2005, p. 11). Igualmente, explica que dotar de significado a estos objetos predispone al sujeto a formarse una idea de lo que es, disminuyendo el impacto que la cosa puede tener no sólo en el cuerpo, sino en los sentidos del sujeto (Gumbrecht, 2005, p. 12). Sin embargo, el trabajo que usted está leyendo no puede sujetar la presencia del rojo únicamente a los objetos, porque también los sujetos se vieron envueltos bajo su fuerza. Aquí, más que nada, hablar de presencia del rojo punzó por sobre su significado histórico o simbólico es entender ese impacto, ese choque de fuerzas que mantiene en constante atracción al sujeto y al objeto con la carga política del federalismo, y con una carga emotiva relativa a la condición en que estos se encuentren.

Si añadimos el prefijo *omni* a la *presencia*, ese impacto o fuerza es llevado hacia un carácter totalizador. Entonces, la *omnipresencia* del rojo monopoliza la visualidad, la emotividad, la política y el espacio. Cuando Luis Franco describe que Rosas “con su sevicia, llegó a trazar una hidrografía punzó” (Franco, 1968, p. 222) se refiere no sólo a la modificación del entorno en tanto su violencia, crueldad y sangre derramada, sino a la misma naturalización de esa nueva atmósfera y entorno, ambos productos de un artificio. El rojo punzó, mediante su omnipresencia atmosférica, se volvió un nuevo entorno natural, una naturaleza artificial que va más allá de la imposición de una moda

fiel al régimen, y entendiéndolo de esa forma, podemos comenzar a plantearnos la idea del consumo del color.⁷

Lamentablemente en la historiografía manejada por este trabajo no se encontraron muchos datos sobre el consumo del rojo en su producción material, la cual pudo ser monopolizada y promovida por el gobierno rosista. Es decir, pensar en el control comercial del tinte, qué tipo de tinte se usó, cómo se distribuyó el color en forma de óleo para los artistas, cómo se producían las telas de las banderas en los sectores afroporteños, etcétera. Desconozco, por otra parte, si existe algún registro documental sobre ello, que bien podría encontrarse en archivos notariales o de tesorería. Es un terreno sumamente importante que aún faltaría explorar, o si es que ya se ha trabajado, debiese divulgarse con mucha más potencia y más allá de Argentina. Marcelo Marino explica que el uso de la seda en las cintas fue recurrente y más frecuente, ya que esa tela tiene mejor fijación del color rojo y las impresiones de las letras (Marino, 2013, p. 26-28). Este dato es importante en el sentido de la perdurabilidad y

⁷ Por otro lado, sólo como un dato más de los muchos que este escrito ha ofrecido. Rosas consideraba que la provincia de Buenos Aires debía tener la responsabilidad de colonizar y repoblar la zona inhabitada del sur. Mediante donaciones de lotes, ya sea con motivo de premiación a los fieles del régimen o por compadrazgo, el rosismo fue expandiéndose más allá de la provincia de bonaerense. Hacer un rastreo, asimismo, de la herencia material rosista en esos lugares sería interesante para comprender no sólo la modificación del espacio, sino de la misma geografía argentina, como si trazáramos el mapa que posiblemente el rojo fue siguiendo. Véase (Lanteri, 2007). Disponible en: <http://www.mundoagrario.unlp.edu.ar>, consultado mayo 23, 2017.

trascendencia temporal del color en los objetos del régimen, y puede darnos una idea de qué implica el tipo de material usado para teñir el rojo en las telas, costos al público e inversión en la producción.

Por otra parte queda aún abierta la duda sobre otro aspecto: pensar que la jerarquización social de colores, en el rosismo, se abre a las masas. Alicia Sánchez Ortiz plantea que en las apariencias del mundo europeo, la inicial paleta de colores usada para la heráldica y emblemas en la Edad Media era muy limitada, siendo el rojo ése color que sobresalió de la dicotomía básica del blanco/negro en las banderas por la forma en que este color puede impregnarse en las fibras de las telas:

[...] resisten mucho mejor que otros colores a los efectos del tiempo. Ésta ha sido una de las principales razones por las que los colorantes de tonalidad rojiza representaron durante un amplio período al 'tejido teñido' por oposición al blanco y al negro que evocaban la idea de un tejido 'no teñido'" (1999, p. 323-324).

Menciona que como visualmente el negro era la sombra y el blanco lo ambivalente, el rojo era lo denso hablando de pigmentos. A su vez, ella narra que los colores intensos como el rojo, el azul, el violeta, entre otros, fueron cargados de poder al monopolizarse por las élites, siendo que la mayoría de los monarcas, los clérigos, y las mujeres nobles podían usarlos, mientras las plebes usaban telas más grises (Sánchez Ortiz, 1999, p.325). Es decir, Rosas al incluir a sectores marginados de la población en su proselitismo colorado, está aparentando una democratización de un color que anteriormente

estaba ligado a la monarquía; pero en realidad, esta acción da cuenta de un mayor control en las acciones, elecciones y visualidades de la sociedad, lo que permite ver una vez más la fuerza de la atmósfera punzó.

Consideraciones finales

Este texto pretendió un análisis sobre la fuerza atmosférica del rojo punzó en el rosismo argentino; es un estudio más orillado a la estética que a la historia del arte por el léxico y el conjunto de conceptos utilizados y desarrollados para el caso analizado. Términos como *gusto*, *ojo de la era* o *fortuna crítica* resultan insuficientes –o podrían problematizarse en otro trabajo, mucho más vasto que este– para explicar el fenómeno atmosférico del rojo y su política totalizadora que tuvo de trasfondo el rosismo. El trabajo, por tanto, está aún como un pequeño arbusito recién trasplantado que puede echar raíces en diferentes direcciones, en diferentes campos disciplinares. Asimismo, busca motivar a que el estudio del color pueda realizarse en otros fenómenos, eventos o procesos históricos que tendieron a monopolizar y totalizar la producción visual, artística o no, y también el entorno a través de una atmósfera política. Entre estos fenómenos no podemos dejar de pensar en las dictaduras y totalitarismos del siglo xx en América, Europa y Oriente. Entender la naturalización de la atmósfera estético-política a través de los afectos ayuda a comprender la fuerza de la propaganda en su recepción y su producción, meramente estratégica y carente de inocencia o ingenuidad.

La historiografía que usó este trabajo se ubica, principalmente, dentro de la crítica al régimen rosista en su carácter dictatorial y represor. Textos como el de *Juan Manuel de Rosas* de Pacho O'Donell u otros poemas que endulzan el federalismo no fueron referidos, pero un análisis que haga contraste las posturas sería interesante y volvería el tema de la atmósfera política mucho más amplio de lo que ya es y se dejó claro en las líneas que acaban de ser leídas. Pareciera que Rosas en la historia oficial de Argentina tiene un papel heroico, considerado como un auténtico fiel a la patria que logró no sólo "instaurar el orden" y unificar a la Confederación Argentina, sino que además trascendió en la historia nacionalista por su lucha en contra de los ingleses y franceses en la batalla de la Vuelta al Obligado. La película de Juan Manuel de Rosas, dirigida por Manuel Antin con guion propio en 1972, adula a Rosas; y al parecer también la ex presidenta de Argentina, Cristina Fernández de Kirchner, siente el corazón rojo punzó federalista. Ha sido fotografiada usando la divisa, en eventos conmemorativos en donde los uniformes federalistas reencarnan y se hacen presentes, y estuvo en el cierre de la inauguración del monumento que conmemora la batalla, erigido en noviembre de 2010 en el bicentenario del nacimiento de la patria Argentina (Figuras 11, 12, 13). Este acontecimiento vuelve a afirmar la idea de que los objetos bañados de rojo punzó aún siguen presentes, pero el significado de la realidad violenta no es parte de la fuerza que los hace estar ahí, siendo revividos en el siglo XXI y sujetos a la realidad nacionalista.

Lo que plantea ahora esta conclusión es una invitación a criticar no sólo los conceptos teóricos o metodológicos de la historia del arte, sino a la misma historia oficial nacionalista que deconstruye las realidades múltiples de un fenómeno. Para el nacionalismo argentino, Rosas fue un héroe, pero los objetos, la materialidad, las fuentes unitarias y el mismo rojo dan cuenta de la base con la cual fue construida su heroicidad. Una base que, quizás, no se quiere mirar, que quizás se quiera negar, como evitando una culpabilidad histórica, una culpabilidad nacional. Criticar el nacionalismo en cada país, si bien resulta una tarea bastante lastimosa por nuestro narcisismo cultural e historiográfico, se convierte en una tarea obligada para cualquier investigador, ya sea a través de los colores nacionales, emblemas, heráldica, del indigenismo que es más bien un eufemismo de colonización interna, de la heroicidad de personas que son ajenas a la sociedad. La lista, es larga.

Bibliografía

- Franco, L. (1968). *El otro Rosas*. Buenos Aires: Editorial Shapire.
- García Martín, P. (2016). "Rojo. Historia de un color." En *Descubrir el arte* 210.
- Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los colores*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Gumbrecht, H. U. (2005) *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Marino, M. (2009). "Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires." En Laura MaloSETTI Costa/Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y pa-*

- labra en la historia cultural de Buenos Aires, pp. 21-46, Buenos Aires: Edhasa.
- Marino, M. (2013). "Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia". En *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina.*, compilado por Laura Malosetti Costa/Marcela Gené, 19-45, Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Pradère, J. A. (1914). *Juan Manuel de Rosas: su iconografía. Reproducción de óleos, acuarelas, grabados, litografías, viñetas de imprenta, monedas, porcelanas, curiosidades, etc.* Buenos Aires: Enrique L'Frigerio.
- ## Cibergrafía
- "Parti fédéraliste", última modificación 29 de abril, 2017, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Parti_f%C3%A9d%C3%A9raliste_\(Argentine\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Parti_f%C3%A9d%C3%A9raliste_(Argentine))
- Anderson, B. (2009). "Affective atmospheres." En *Emotion, Space and Society 2/ Elsevier*. Consultado mayo 23, 2017. doi: 10.1016/j.emospa.2009.08.005
- Böhme, G. (1993). "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." En *Thesis Eleven* 36, p. 113-126. Consultado mayo 23, 2017. doi: 10.1177/072551369303600107
- Capasso, V. (2012). "El discurso visual durante el régimen rosista: imbricaciones entre lo público político y lo privado". Objeto de conferencia, Universidad Nacional de La Plata. En *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40943/Documento_completo.pdf?sequence=1. Consultado mayo 23, 2017.
- Di Meglio, G. (2009). "La Mazorca y el orden rosista". En *Prohistoria*, 12. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042009000100003. Consultado 23 de mayo de 2017, ISSN: 1851-9504
- Echeverría, E. (1871). *El matadero*. Ediciones Elaleph.com. Disponible en: <http://www.elaleph.com/libro/El-matadero-de-Esteban-Echeverria/458/>. Consultado mayo 23, 2017.
- Jarak, D. (2014). "Mitosis de creación: los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios." *Amerika* 11, p. 1-18. Consultado mayo 23, 2017. doi: 10.4000/amerika.5584
- Lanteri, S. (2007). "Una verdadera 'Isla en el nuevo sur'. Las donaciones condicionadas en el arroyo Azul durante el rosismo." En *Mundo Agrario* 14. Disponible en: <http://www.mundoagrario.unlp.edu.ar>. Consultado mayo 23, 2017.
- Narbona, J. A. (1999) "Análisis vexilológico del color rojo en *Facundo* de Domingo F. Sarmiento y sus implicaciones orientalistas" (Tesis de Master). Texas: Rice University. Disponible en: <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/17291>. Consultado mayo 23, 2017.
- Peña, J. y Alonso, J. L. (2005). "Banderas de los negros de la época de Rosas." (Ponencia). En *Comunicaciones del Congreso Internacional de Vexilología XXI, Vexilobaires*. Disponible en: <http://internationalcongressesofvexillology-proceedingsandreports>.

yolasite.com/resources/21st/ICV21_Pena_Alonso.pdf. Consultado mayo 23, 2017.

Sánchez Ortiz, A. (1999). "El color: símbolo de poder y orden social. Apuntes para una historia de las apariencias en Europa." En *Espacio, Tiempo y Forma* 12, pp. 323-324. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/viewFile/3386/3244>, consultado mayo 23, 2017.

Windus, A. (2002-2003). "El afroporteño en la historiografía argentina: algunas consideraciones críticas". En *Trabajos y Comunicaciones* 28-29, pp. 1-34. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.1/pr.1.pdf. Consultado mayo 23, 2017.

Anexos

Figura 1. *Retrato de Juan Manuel de Rosas*, Fernando García del molino, 1843, óleo sobre tela, 155.5x238.0 cm, Museo Histórico Nacional de Argentina, Buenos Aires.

Figura 2. Retrato de doña Encarnación Ezcurra, Fernando García del Molino (posiblemente con Carlos Morel), 1835-1836, óleo sobre tela, Colección Privada

Figura 3. Fernando García del Molino, 1849, 127x101cm con marco, Instituto Nacional Buenos Aires La provincia, Buenos Aires.

Figura 4. Divisas o cintas punzó

Figura 5. Bandera de la Confederación argentina, a favor de los federalistas.

Figura 6. Estrella federalista

Figura 7. Si bien esta imagen no es propiamente del período rosista, representa o interpreta los degüellos de

los mazorqueros y la intimidación en el espacio privado.

Figura 8. Uniforme de los mazorqueros. *El mazorquero*, Juan Manuel de Blanes, óleo sobre tela.

Figura 9. *Las esclavas de Buenos Ayres Demuestran ser Libres y Gratas a su Noble Libertador*, D. De Plott, 1841, óleo sobre tela.

Figura 10. En realidad es la versión fotografiada posiblemente por los autores citados, y su versión digitalizada.

Figura 11. Monumento de la batalla Vuelta de Obligado., San Pedro, Buenos Aires. Crédito a usuaria ViajeraOK de TripAdvisor.

Figura 12. Cristina Fernández de Kirchner, portando una divisa.

Figura 13. Cristina después de su discurso, 20 de noviembre de 2010. No encontré el autor de las fotografías.



Figura 1.

Figura 2.



Figura 3.





Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.

Figura 8.





Figura 9.



Figura 10.



Figura 11.



Figura 12.



Figura 13.

JOSÉ TRINIDAD CÁZAREZ MATA*

Ignacio Zaragoza en el altar de la Patria (1862-2015)

Ignacio Zaragoza in the Motherland Altar (1862-2015)

Resumen

A lo largo del tiempo, el nacionalismo ha encontrado sus principales fundamentos en la denominada "historia patria" y los héroes que han defendido el suelo mexicano y a su pueblo. Durante la intervención francesa y la resistencia que los republicanos hicieron al Imperio, los republicanos construyeron nuevos héroes, siendo el más importante en ese momento el héroe del 5 de mayo, Ignacio Zaragoza, quien a la fecha continúa formando parte del panteón nacional.

Palabras clave: Héroe, panteón cívico, Ignacio Zaragoza, patria, 5 de mayo

Abstract

Throughout time, Nationalism has found its principal basis in the so called "historia patria" and the heroes that have defended the Mexican territory and its people. During the French intervention in Mexico and the resistance that the republicans put up against the empire, the republicans create new heroes, being the most important at that time the fifth of May hero, Ignacio Zaragoza, who till now remains being part on the civic pantheon.

Keywords: Hero, civic pantheon, Ignacio Zaragoza, fatherland, 5th of may

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 97-111.

Fecha de recepción 11/02/16 > Fecha de aceptación 08/11/16

jcazarezmata@gmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

*El ángel de la gloria suspendido
entre las nubes, la feroz pelea
contempla y lanza general gemido,
cuando la sangre mexicana humea;
más viendo ya que el pabellón erguido
de México feliz triunfante ondea,
la libertad con entusiasmo aclama y
a Zaragoza salvador proclama.
El que Italia cruzó siempre triunfante
con el orgullo de Austerlitz y Jena,
nuestro terrible mar cruza anhelante
y ronco el bronco furibundo truena.
A su rudo fragor, salta delante
el mexicano a la sangrienta arena,
y lucha y triunfa, y grita la victoria:
¡Gloria a la patria, a Zaragoza gloria!*
Luis G. Ortiz

ascenso a esa categoría fue inmediato y se ha mantenido ininterrumpidamente.

En ese sentido, se examinan editoriales periodísticas, discursos cívicos, las principales obras historiográficas de la segunda mitad del siglo XIX y algunos manuales escolares. Se destacan los actos y las publicaciones conmemorativas en 1962 y 2012 con motivo del centenario y sesquicentenario del 5 de mayo de 1862. Todo ello, entendiendo la historiografía como sinónimo de conciencia histórica, que a su vez se define de manera amplia como la idea que la sociedad tiene de la trascendencia del acontecer histórico, de acuerdo con la propuesta de Matute (2014, p. 33).

Introducción

La presente investigación parte de tres preguntas: ¿A quiénes nos referimos al hablar de “héroes”? ¿En qué momento y cómo adquiere Zaragoza la condición de héroe nacional? Y ¿cómo se ha seguido cultivando y desarrollando su culto patrio durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI? Para responder estas interrogantes, en primer lugar, se hace un breve recorrido por la construcción del héroe, para así definir qué se entiende en México por “héroe patrio”. Enseguida se aborda cómo desde la época de la intervención y durante la resistencia republicana se construyó la imagen del general Ignacio Zaragoza como héroe de la patria, y su posterior desarrollo hasta la actualidad. Esto es importante, porque de todos los actores de la historia nacional que han adquirido la condición de héroes, él es el único cuyo

¿Quiénes son los héroes de la patria?

A mediados del siglo XIX, el historiador escocés Tomás Carlyle (1976, p. 196) distinguió distintos tipos de héroes; al agrupar las varias formas de heroísmo, los definió como seres dotados de grandes virtudes, de recto corazón, bondadosos, justos, hábiles, nobles por excelencia y sabios. Partiendo de esa definición, en el siglo XX nuevos estudios han continuado reflexionando sobre el concepto. Por ejemplo, para Patricia Cardona (2006, p. 53) el héroe “es aquel que desencadena cambios, instaura el orden y otorga orientación al tiempo”.

Con base en ello, y siguiendo a Enrique Krauze, podemos decir que los héroes mexicanos del siglo XIX son principalmente quienes han luchado por alcanzar o defender la independencia y la libertad nacional. De ahí que el panteón nacional no

tiene su origen en el mito carlyleano; por el contrario, la cultura mexicana se abstiene de rendir incienso a los hombres poderosos, de modo que nuestros héroes “no son ‘templos de Dios’, tampoco textos inspirados, tampoco habitan el Olimpo; son estrellas del cielo insurgente, liberal, revolucionario; son populares y en algunos casos entrañables” (Krauze, 2012, p. 132).

En ese sentido, el panteón nacional se conforma en su mayoría por actores del convulso siglo XIX, época de formación de los Estados modernos, proceso en el que la invención de la tradición, que es esencialmente un proceso de formación y ritualización caracterizado por la referencia al pasado” (Hobsbawm, 2002, p. 10), fue muy importante. En el caso mexicano, durante dicho siglo se luchó por la independencia y contra tres intervenciones extranjeras, que concluyeron con otra revolución que redefinió a México; hombres y mujeres (las segundas en menor número) que comienzan a adquirir esa denominación, principalmente a través de los rituales cívicos de la época y la prensa, a los que, para la segunda mitad del siglo XIX, se les sumaron los manuales escolares, que junto con las ceremonias cívicas son los principales promotores de nuestros héroes.

Cada nueva intervención extranjera abrió la posibilidad de construir nuevos héroes, que además permitirían al grupo en el poder darle mayor legitimidad a su gobierno y a la causa por la que se luchaba en el momento. No obstante, de la primera intervención francesa (1838-1839), nuestra historia oficial no consigna ningún héroe, lo que se entiende si tenemos en cuenta que desde entonces el actuar político y militar del general Antonio Ló-

pez de Santa Anna, quien se encargó de encabezar la defensa mexicana, ha sido muy cuestionado, pese a que él mismo propició su reconocimiento como héroe (Zárate en Chust y Mínguez, 2003, pp. 133-153 y Fowler en Chust y Mínguez, 2003, pp. 357-380). En tanto, en la intervención norteamericana de 1847, la historia nacional ha destacado algunos episodios y creado héroes para cultivar el patriotismo. Tal es el caso del 13 de septiembre y la defensa del castillo de Chapultepec por parte de los *niños héroes*, aunque su incorporación al panteón nacional fue entre 1871 y 1882 (Plascencia, 1995, pp. 252-253, y Hernández Silva, 2000, p. 310).

La construcción del héroe Zaragoza

En los días inmediatos al 5 de mayo de 1862, en la prensa liberal se pueden leer referencias a la valentía del Ejército de Oriente y al General Ignacio Zaragoza, que lo comandó.

Tenemos el primero de estos ejemplos en *El Siglo Diez y Nueve* del 6 de mayo de 1862, donde podemos leer:

Por la jornada de ayer merecen sinceras y cordiales felicitaciones la República entera, el Ejército Nacional, el Gobierno legítimo, que ve bien secundados sus patrióticos esfuerzos, y el demócrata general Zaragoza, que después de haber servido con tanto celo la causa de la reforma y de la libertad, es hoy el primer soldado de la independencia, para ser mañana, de ello estamos seguros, el primer soldado del orden legal y de las instituciones. (SHCP, 1992, p. 402)

El Siglo Diez y Nueve también abrió una suscripción nacional cuyos donativos no debían pasar del peso para regalar una espada de honor a Zaragoza, un obsequio eminentemente popular (Vigil en Riva Palacio, s.a., p. 537, y Galindo 2009, pp. 275-276).¹ Además, destacó la calidad humana del general Zaragoza, quien ordenó recoger a los soldados heridos y abandonados por el ejército enemigo para trasladarlos a los hospitales. En igual sentido, el 8 de mayo en *El Monitor Republicano*, Juan N. Enríquez Orestes exalta a los liberales, al general Zaragoza y al Ejército de Oriente; no escatima el uso de calificativos como “íncito general”, “valiente demócrata”, “intrépido” y “digno caudillo”.

Enríquez Orestes se vale de la historia romana para destacar la hazaña mexicana. Para ello, retoma a Tito Livio y recuerda el pasaje de su historia en el que narra cómo Camilo –patricio al que se conoce como el segundo fundador de Roma– defendió la ciudad de la invasión gala de Breno en 390 a.C., y lo compara con la defensa que Zaragoza y su ejército hicieron de Puebla. En este sentido dice:

Yo pongo con satisfacción en los labios de Zaragoza, arengando a su ejército, al frente de los franceses, las mismas palabras que Camilo dirigía a su pueblo al frente de los galos: “¿Ignoráis acaso quién

es el enemigo, quién soy yo, quiénes sois vosotros?” (Enríquez, en SHCP, 1992, p. 405).²

Ante dicha pregunta responde que los enemigos son los franceses, no los libres, sino los esclavos del tirano (Napoleón III), que luchan por la codicia de un hombre. En este sentido, lo más importante es lo que dice respecto a la segunda interrogante (¿quién soy yo?):

Yo soy un demócrata defensor de los derechos del pueblo, yo he peleado en unión de vosotros contra la tiranía, y os he conducido muchas veces a la victoria: yo he oído la voz de la patria, y en vuestra compañía he venido a defenderla y me sacrificaré en sus aras con vosotros, o con vosotros lograré libertarla (Enríquez, en SHCP, 1992, p. 405).

En tanto ante la pregunta “¿quiénes sois vosotros?”, les recuerda que son hombres libres y soldados del pueblo, que ante los clamores de la patria dejaban el arado, talleres y oficinas para acudir en su defensa (Enríquez, en SHCP, 1992, p. 405).

Un ejemplo más, también tomado de *El Siglo Diez y Nueve*, sólo que ahora del martes 13 de mayo y firmado por Fernando María Ortega, quien califica el 5 de mayo como la página más brillante de la historia de México, y más adelante anota:

Hijos de la revolución, Juárez, Doblado y Zaragoza, los primeros en el gabinete,

¹ De acuerdo con este último, una colecta igual se abrió también en San Francisco California, de las cuales en una reunión privada Zaragoza manifestó que pediría a los donantes que los recursos fueran empleados en beneficio de los hospitales de sangre, para la atención de los soldados heridos en los combates, pasaje que aprovecha para engrandecerlo. Por el mismo Galindo sabemos que la espada sí fue adquirida.

² Carlos Herrejón (en Chust y Mínguez, 2003) ha destacado que hacer comparaciones con personajes de la mitología grecorromana, santos del Antiguo Testamento o algún otro personaje de la historia, es un recurso común en la construcción de la figura heroica.

el segundo [sic] en el campo de batalla, han probado al mundo cuánto es el poder de un pueblo que se defiende y los más preciosos derechos de una nación (Ortega, en SHCP, 1992, p. 413)

Y agrega: "Hábil y denodado, Zaragoza, enseñó a los vencedores en Crimea e Italia que también hay valientes en México" (Ortega, en SHCP, 1992, p. 413).

Como podemos ver en muchos de los escritos de la época, no sólo se destaca la figura de Zaragoza, sino la del Ejército de Oriente, de la facción liberal y de Juárez. Además, en relación con Francia, se marca una diferencia respecto al pueblo francés y el imperialismo napoleónico, al mismo tiempo que se destacan las virtudes y el poder del ejército francés, lo que ayuda a poner más en alto el triunfo del mexicano, al haberlo derrotado. Sin embargo, la guerra aún no se daba por terminada, así que en ese sentido la construcción del patriotismo de Ortega deja abierta la posibilidad de una derrota futura y dice: "Podrá Napoleón mandar más soldados, podrá ser que mañana deploremos algún revés en la fortuna; pero nadie nos hará olvidar la enseñanza del valiente general Zaragoza" (Ortega, en SHCP, 1992, p. 412).

De esta manera, y pese a lo que pudiera pasar en lo futuro, y aun en vida, Zaragoza ya formaba parte del altar de la patria. Su muerte prematura, el 8 de septiembre de 1862 a causa de la fiebre tifoidea, no le permitió seguir en la defensa de la patria, ni ser testigo de las condecoraciones dadas a su ejército, pero sin duda favoreció más su carácter de héroe nacional, pues con el deceso los héroes logran mucho más que todo lo que pudieron

realizar en vida (Plasencia de la Parra, 1995, p. 242).

El mismo día de su fallecimiento, el gobernador y comandante militar del estado de Puebla, Ignacio Mejía, expidió el decreto con el que declaraba al "héroe del memorable 5 de mayo" benemérito del estado en grado supremo, ordenó se levantara un monumento en memoria de la fecha y se inscribiera el nombre de su héroe con letras de oro en el salón de sesiones del Congreso del estado; además anunció la próxima publicación del programa de las honras fúnebres y el luto en el estado hasta las 11 horas del 15 de mayo. El general Jesús González Ortega, quien lo sucedió al frente del Ejército de Oriente, dispuso que este guardaría luto por nueve días y se disparara en su cuartel general un cañonazo cada cuatro horas durante todo el día 9 de septiembre como muestra de sentimiento. Finalmente, el 11 de septiembre, el presidente de la República, Benito Juárez, lo declaró Benemérito de la Patria en grado heroico, mandó que su nombre se inscribiera en letras de oro en el Congreso de la Unión, decretó su ascenso a general de división y que la ciudad de Puebla a partir de entonces llevara por nombre "Puebla de Zaragoza", y ordenó las honras fúnebres en toda la república (Galindo, 2009, pp. 320-323, y Vigil, en Riva Palacio, s.a., p. 559).

En la condecoración de su ejército el 5 de diciembre de 1862, los edificios públicos de la Ciudad de México enarbolaron la bandera a toda asta, hubo repique de campanas y salvas de artillería, su retrato fue paseado en señal de triunfo por la capital y se inauguró la "calle 5 de mayo" (González, 2012, p. 158). Zaragoza,

a partir de ese momento, era modelo y ejemplo de heroísmo y patriotismo; así lo muestra el discurso del presidente Benito Juárez cuando felicitó a sus soldados y les entregó las condecoraciones por la victoria alcanzada: "Soldados de Zaragoza: vosotros no empañaréis la gloria que a sus órdenes alcanzasteis. Tenéis su ejemplo que os alentará en el combate" (Juárez, citado en González, 2012, p. 159). Lo mismo hizo José María Iglesias meses antes en el discurso que pronunció en sus funerales, donde se refirió a él como:

[...] el joven, el modesto, el valiente, el malogrado general, cuya pérdida irreparable lloramos con lágrimas del corazón. Ayer era nuestra esperanza: hoy es la causa de nuestro dolor (Iglesias, en SHCP, 1992, p. 432).

El 16 de febrero de 1863, el Congreso de la Unión declaró el 5 de mayo día de celebración nacional (Galindo, 2009, p. 275). De esta manera, en el primer aniversario de la fiesta patria, Florencio M. del Castillo recordó en la primera página de *El Monitor Republicano* el triunfo obtenido por Zaragoza ante el ejército francés un año antes:

Hoy en todos los corazones hay una profunda emoción. No es sólo el recuerdo de lo que a un año pasó. Es la ansiedad de lo que está pasando; es el anhelo de quien asiste de lejos al drama en que se juegan sus más caros intereses.

Los cánticos de hoy son más que un elogio a nuestros héroes; son la promesa que todos hacemos de seguir sus huellas, promesa que cumple dignamente el Ejército de Oriente... (Del Castillo, DDF, 1983, p. 11)

Rememorar el acto era de vital importancia ante el contexto de ese momento: nuevamente la ciudad de Puebla se encontraba sitiada por el ejército francés comandado por Frédéric Forey, quien doce días después y luego de sesenta y dos días de batalla que destruyeron la ciudad, consiguió derrotar a las fuerzas mexicanas, lo que permitió el avance del ejército invasor rumbo a la Ciudad de México.

Dentro del motivo de fiesta que significaba recordar el 5 de mayo de 1862, dolía la ausencia de Zaragoza: "Al legítimo regocijo de hoy, no se mezcla más que una nube de tristeza: el joven soldado héroe de la victoria que recordamos, ¡ya no existe!, murió en la flor de su edad" (Del Castillo, en DDF, 1983, p. 12). Y agrega más adelante:

Pero si hay alguna idea que pueda mitigar el dolor de su pérdida, es que esa muerte en medio de su gloria lo hace más grande; es que desaparece de la tierra para ser una de las más hermosas figuras de nuestra historia (Del Castillo, en DDF, 1983, p. 12).

En 1865, ya establecido el Imperio, seguían los liberales conmemorando el aniversario del 5 de mayo en los lugares donde todavía tenían presencia. Tal era el caso de Acapulco, donde Ignacio Manuel Altamirano pronunció un extenso discurso, por medio del cual puso en alto los valores republicanos:

Hoy, vosotros que sois leales hijos de la República, podéis llevar alta la frente y orgullosa la mirada porque lo que estáis viendo encumbrar la esfera, no es el astro melancólico de nuestros malos días... sino el hermoso, el grande, el divino sol

de mayo, el sol de la victoria, el dios de la América libre (Altamirano, en SHCP, 1992, p. 441).

Luego de ello se ocupa de describir lo que para él es el déspota imperio francés y narrar el desarrollo histórico nacional a partir de 1861, para luego ocuparse de Zaragoza, a quien compara con José María Morelos, Hermenegildo Galeana, Vicente Guerrero y Mariano Matamoros, al decir que al igual que estos, “tenía un ojo perspicaz, un arrojo de león, un prestigio que hacía adorarlo por sus soldados y todo con un fondo de patriotismo inmenso” y aprovecha para destacar otras figuras que aún seguían combatiendo contra el imperio (Altamirano en SHCP, 1992, p. 445).

Indiscutiblemente, nadie pudo negarle desde entonces a Zaragoza un lugar en el altar de la patria. En ese momento se le ubicó incluso a la altura del propio Miguel Hidalgo, quien es considerado el Padre de la Patria, y se le comparó constantemente con él en los discursos cívicos de la época:

La independencia que Hidalgo, Morelos y Guerrero defendieron con su sangre fue consumada en Puebla el 5 de mayo de 1862. La idea tomó una forma: la palabra encarnó en Zaragoza, el de nombre inmortal (Del Castillo, en DDF, 1983, p. 43).

De igual manera, Francisco Zarco incentivó al patriotismo en su discurso pronunciado en la Alameda el 17 de septiembre de 1862, dijo que la patria de Hidalgo y Zaragoza no podía ser esclava, y llamó al pueblo a la guerra hasta asegurar la independencia. Agregó que los elementos a favor con los que se contaba en la

actualidad eran superiores a los que tenían los insurgentes. En ese sentido pronunció:

Si el grito de Dolores lanzado en 1810 por un párroco de aldea produjo al fin el vencimiento de la España y la independencia de México, ¿cómo no ha de consolidarla la lucha que comienza con los inmarcesibles lauros del 5 de mayo? (Zarco, en SHCP, 1992, p. 439).

Para 1867, año del quinto aniversario de la batalla de Puebla, cuando el triunfo liberal ya era inminente, y Puebla seguía celebrando ser escenario de importantes batallas, el panteón liberal era aún más importante, y el lugar de Zaragoza era de preponderancia, como lo deja ver el discurso pronunciado por Julio Zárata el 5 de mayo de 1867 en la ciudad de Atlixco:

Cuando el ejército francés avanzó, todas las miradas se dirigieron a Zaragoza, todos los labios pronunciaron su nombre. La nación lo elevó ese día hasta la apoteosis: le confió su honra.

Y el que tenía fe en la justicia y la República, se puso a la cabeza de aquellos bravos soldados... (Zárata, en DDF, 1983, p. 23).

Al año siguiente, en ocasión del sexto aniversario, José María del Castillo Velasco lo retrató como “el inmortal”, que obligó a los franceses a huir, y que animó la nacionalidad de México y destruyó la omnipotencia europea en nuestra patria” (Del Castillo, en DDF, 1983, p. 44). Y junto con Francisco Zarco, hizo referencia a la importancia de su victoria, para el triunfo final de 1867. Dijo el primero:

Esas generaciones que se han sucedido desde Hidalgo, que proclamó la independencia de la metrópoli, hasta Zaragoza, que dio con el soplo de la victoria del 5 de mayo de 1862 vida y aliento a la patria hasta Díaz, Escobedo y Riva Palacio, que pusieron fin a la victoria del extranjero". (Del Castillo, en DDF, 1983, p. 45)

Zarco (DDF, p. 53), en tono parecido, escribió en un editorial de *El Siglo Diez y Nueve*:

[...] si la guerra no hubiera comenzado con tan espléndida victoria, el desaliento y el pánico hubiera cundido por todas partes... Pero el recuerdo del 5 de mayo, la memoria de Zaragoza, inspiraban la esperanza en el triunfo del derecho.

Así, se puede observar cómo los políticos e intelectuales liberales de la época de la intervención, el imperio y la resistencia republicana construyeron el primer discurso heroico de Zaragoza, que pronto pasó a los libros.

Zaragoza en la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX

Los textos que posteriormente se convirtieron en fuentes de información y obras fundamentales para el estudio de la llamada "década liberal" también dedicaron algunas páginas a Zaragoza. El primero que hizo esto fue el liberal José María Iglesias, quien durante los años de la intervención francesa formó parte del gobierno errante de Juárez, además de escribir sus *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*, inicialmente publicadas como artículos periodísticos, pero

que en 1869, a dos años del triunfo republicano, comenzaron a circular como libro. En esta obra, al igual que lo hizo como orador en ocasión del funeral de Zaragoza, describe el 5 de mayo como glorioso triunfo y heroica fecha, y a Zaragoza y su ejército como caballerosos, humanitarios, heroicos y patrióticos (Iglesias, 1991, t. I, pp. 43, 72, 90, 131 y 435).

En *México a través de los siglos* (1884-1889), primera obra monumental sobre la historia nacional, coordinada por el general Vicente Riva Palacio, José María Vigil, autor del tomo quinto, "La Reforma", narra la participación de Zaragoza desde la Guerra de Reforma y la intervención, prestando especial atención a los sucesos del 5 de mayo, donde se puede contrastar el alto número de pérdidas humanas del ejército francés y las reducidas pérdidas del mexicano, y continúa hasta su muerte y los honores tras ella.

La otra monumental obra de la segunda mitad del siglo XIX que también ofreció a sus lectores una interpretación general del desarrollo histórico nacional fue *México: su evolución social*, publicada en 1900 y 1901, bajo la coordinación de Justo Sierra y la colaboración de doce autores más. Sierra escribió el primero y el último de los capítulos de la obra³ Ahí, Sierra le confirió a Zaragoza las cualidades de discreto y hábil militar (Sierra, 1948b, p. 302), y más adelante lo definió como:

[...] joven general [...] fuerte y activo como sus coterráneos de la frontera septentrional, ni un estratega genial, ni un

³ Mismos que en 1940 se publicaron de manera independiente bajo el título *Evolución política del pueblo mexicano*.

conocedor de todos los ápices del arte de la guerra europea, pero que sabía admirablemente al soldado mexicano y al inmenso coeficiente de resistencia que había en él, y esa era su táctica, y que tenía una fe de primitivo, pura, infinita y simple, no sólo en el derecho, sino en el triunfo de la patria, y esa era su estrategia (Sierra, 1948b, p. 322).

Finalmente, se refiere a su muerte, y lo eleva a la categoría de héroe:

En plena preparación de la defensa dejó la vida Zaragoza; fue la única deserción del joven mestizo de la frontera, que pasó, en el cariño del pueblo, del triunfo a la apoteosis; de un héroe hizo la leyenda un dios; la República le tributó honores magníficos: su carro funeral fue una pirámide de incienso, de flores y de palmas, sobre la cual fulguraba el ataúd envuelto en la bandera de la patria; la muerte propicia se encargó de eternizar el laurel de su victoria; verde y lozano está aún (Sierra, 1948b, p. 325).

El mismo Sierra en su otra gran obra, *Juárez: su obra y su tiempo*, se refiere de manera más amplia a Zaragoza, por tratarse de un estudio más extenso sobre la época, su participación en la Guerra de Reforma y su paso por el congreso son descritas con mayor detalle. Sólo recuperaré un par de comentarios, el primero de ellos una descripción que hace de él: "joven general desinteresado, laborioso y saturado, por decirlo así, de fe reformista" (Sierra, 1984, p. 308), al que le sigue:

Su adusto perfil había cobrado la fijeza de las formas bronceas ante los patriotas que contemplaban de lejos la extraña

actitud de aquel general de treinta y tres años en quien se concentró durante seis meses la esperanza de la República. Zaragoza era el primer ciudadano de su patria, con mando militar [...] llamábasele el hombre-pueblo en el lenguaje de los demócratas de entonces... Su popularidad [...] se formaba de una fe mística en la potencia del héroe para conjurar los desastres (Sierra, 1984, p. 402).

Los manuales escolares y el sistema educativo nacional

Durante la segunda mitad del siglo xix y las primeras dos décadas del xx, dos fueron los manuales escolares más utilizados, los de los liberales Manuel Payno y Justo Sierra. El primero menciona a Zaragoza entre los hombres más importantes que defendieron la Constitución de 1857, e incluye el 5 de mayo y otras batallas comandadas por Zaragoza entre las principales de la época de la intervención, donde lo califica como valiente (Payno, 2001, pp. 198 y 200). Por su parte, Sierra, en *Elementos de historia patria*, describe el combate del 5 de mayo como sombrío y heroico, y dice de Zaragoza: "joven soldado de la guerra de Reforma, el general Ignacio Zaragoza, hombre que tenía una sublime fe en el derecho y en la patria" (Sierra, 1948a, p. 383), en tanto que en el *Catecismo de historia patria* lo ubica entre los tres generales más brillantes de su época y lo describe como impertérrito y con profunda fe en la justicia (Sierra, 1948a, pp. 417-418).

Al inaugurarse el siglo xx, apareció *La patria mexicana. Elementos de historia nacional*, de Gregorio Torres Quintero, obra que, por sus características

pedagógicas, se convirtió en el manual más importante. Esta siguió promoviendo el culto a los héroes. Se refiere a algunos pasajes de la vida militar de Zaragoza durante la intervención, los cuales son poco conocidos, pues su triunfo en Puebla ha hecho que se preste poca atención a sus primeras acciones en Zapotlán, Silao y Guadalajara, las cuales fueron muy importantes para el bando liberal. Luego narra con mayor detalle la batalla del 5 de mayo (Torres, 1900, pp. 300-301 y 311-314⁴).

También de Torres Quintero es la novela histórica *Una familia de héroes. Novela para niños dedicada a hacer patria*, publicada durante la primera o segunda década del siglo⁵. En ella, uno de los personajes narra lo que le escribió a su padre, viejo insurgente, sobre el triunfo del 5 de mayo, batalla en la que participó:

Yo le escribí a mi padre contándole algunos de los detalles de aquel triunfo, y el viejo insurgente sintió renacer su alegría como en mejores tiempos y me contestó: "ahora sí tengo fe en el pueblo y sus caudillos". El general Zaragoza, que fue quien mandó en jefe, fue desde entonces una bella esperanza para la patria. Los franceses le temieron; pero desgraciadamente al poco tiempo murió de tifo en la misma Puebla. Se le hicieron solemnes funerales, y el gobierno lo declaró "Bene mérito de la patria en grado heroico"... (Torres, 1925, pp. 176-177).

En la década de los sesenta del siglo xx, el Estado mexicano creó los libros de texto gratuitos, con los que se unificó la enseñanza. En 1960, en *Mi libro de cuarto año. Historia y civismo*, al referirse a Zaragoza y el 5 de mayo, su autora, Concepción Barrón (1960, p. 114), menciona que este concibió claramente el plan de defensa. También destaca a los otros militares que participaron en el combate y a los indios zacapoaxtlas, y de la batalla dice que le dio a México fama de pueblo patriota y valiente.

En el polémico libro de 1992, el triunfo dejó de ser heroico y se convirtió en inesperado:

Las tropas de Zaragoza, ayudadas por indios zacapoaxtlas de la sierra de Puebla, defendieron la ciudad. El 5 de mayo de 1862, derrotaron al ejército francés. Esta derrota inesperada retrasó pero no detuvo los planes de los invasores (SEP, 1992, p. 88).

En el libro de Historia para quinto grado del ciclo escolar vigente, cada bloque se divide en: "Panorama del periodo", "Temas para comprender el periodo", "Temas para analizar y reflexionar", "Lo que aprendí" y "Evaluación". En el segundo apartado, al referirse al gobierno republicano y al segundo imperio, señala como importante el triunfo del ejército liberal encabezado por Zaragoza el 5 de mayo. En "Temas para analizar y reflexionar", con el título "Las armas nacionales se han cubierto de gloria" (en alusión a una de las frases que Zaragoza escribió al presidente Juárez, luego de su triunfo en Puebla), presenta dos fragmentos bibliohemerográficos, uno de *El Siglo Diez y Nueve* del 6 de mayo de 1862 y otro de Francisco de Paula

⁴ Incluso Sierra sólo refiere esos triunfos en Juárez: *su obra y su tiempo* (1984, p.403), no en sus manuales escolares.

⁵ En 1924 ya iba en la séptima edición.

Arrangoiz, con el objetivo de que los estudiantes identifiquen y comenten las posturas liberal y conservadora sobre la batalla, además de que sugiere la lectura del libro *La batalla del cinco de mayo ayer y hoy*, de María Cristina Urrutia y Cristina Orozco (Reyes Tosqui, Carpio Pérez *et al.*, 2014, pp. 59, 66 y 67).

Si bien en los libros de texto paulatinamente se dejó de glorificar a Zaragoza, los actos cívicos han continuado. Además, cabe destacar que, para el ciclo escolar 2013-2014, el Sistema Nacional de Información de Escuelas de la SEP reportó 194 centros escolares en el país llamados “General Ignacio Zaragoza”, distribuidos en el Distrito Federal y 17 estados, de los que sobresalen Puebla, con 39 centros, y Coahuila de Zaragoza, con 22. Del total, 19 son de nivel preescolar; 161, primarias; 12, secundarias; y uno de bachillerato (SEP, 2015).⁶

1962 y 2012 centenario y sesquicentenario del 5 de mayo

Dos momentos más de gran importancia han sido los años 1962 y 2012, en los que se conmemoró el centenario y el sesquicentenario de la batalla de Puebla, respectivamente. En el primero tuvieron lugar varias obras conmemorativas importantes, como la construcción del Centro Cívico Centenario 5 de Mayo en los fuertes de Loreto y Guadalupe, la inauguración de la autopista México-Puebla y la acuñación,

por parte del Banco de México, de dos medallas conmemorativas.

A nivel local en el estado, el H. Ayuntamiento de Puebla de Zaragoza decretó el año de Zaragoza (Archivo Histórico Municipal de Puebla, AHMP, exp. 227, f. 201v y 203), creó bibliotecas públicas, de las cuales la primera en inaugurarse fue nombrada Estudiante Ignacio Zaragoza (AHMP, exp. 227, f. 289), y organizó una carrera de relevos del Presidio del Condado de Goliad, Texas—lugar donde nació Zaragoza— a la ciudad de Puebla, con el fin de trasladar a manera de homenaje tierra para depositarla en el monumento a los héroes del 5 de mayo (AHMP, exp. 227, f.163).

Por lo que toca a las obras conmemorativas se publicaron: *A cien años del 5 de mayo de 1862*, de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, obra de gran formato en cuya presentación el (entonces) presidente de la república mexicana, Adolfo López Mateos, al igual que los liberales de la segunda mitad del siglo XIX, consideraron de igual importancia el 5 de mayo de 1862 y el 15 de septiembre de 1810:

Todos los mexicanos recordamos el 5 de mayo de 1862 y comprendemos su sentido profundo. Del mismo modo nos es inolvidable el 15 de septiembre de 1810, con el trascendente significado que contiene: el derecho de nuestro pueblo a la autodeterminación” (López Mateos, en SHCP, 1992).

La obra abre con la reproducción del retrato de Zaragoza que se resguarda en el museo del Alfeñique, le siguen un texto de Agustín Yáñez sobre la época de la intervención, un ensayo de Daniel Gutiérrez Santos que se ocupa de manera

⁶ Si bien se trata de sólo 194 centros escolares con su nombre, muy distante de los casos de Benito Juárez o Miguel Hidalgo, con 6,544 y 4,021 respectivamente, es importante notar que no es sólo un héroe local, pues su presencia se encuentra en 50% de las entidades federativas.

particular de dicha batalla, y el ensayo de Manuel Sierra Méndez titulado "El cinco de mayo y el principio de no intervención", además de una colección de documentos mexicanos y franceses de la época, así como editoriales, discursos, una antología de poesía, una arenga del célebre escritor francés Víctor Hugo en contra de la intervención y un fragmento de *México a través de los siglos*.

Otras obras no menos importantes, pero de las que sólo mencionaré sus títulos fueron: *Estudio crítico de la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862*, de Tomas Sánchez Hernández; *La batalla del 5 de mayo*, de Miguel A. Sánchez Lamago; *Visión de Puebla: edición conmemorativa del 5 de mayo de 1862*, publicado por Petróleos Mexicanos; y *El 5 de mayo de 1862 a través de la historia de México*, publicado por el Departamento del Distrito Federal.

En Puebla, el grupo literario Bohemia Poblana publicó *La Poesía en la epopeya del cinco de mayo*, y por parte del Ayuntamiento apareció *Momento luminoso y estelar de la historia, 5 de mayo de 1862 y la intervención*, de Pedro Ángel Palou, obra que de enero a mayo alcanzó cinco ediciones.

El año 2012 no podía ser diferente. Para ello se conformó un comité nacional conmemorativo (aunque predominaron los funcionarios poblanos) que se encargó de coordinar los festejos, a los que nuevamente se sumó el Banco de México, con la emisión de una moneda conmemorativa de diez pesos, en cuyo reverso se observa el retrato del general Ignacio Zaragoza y, como fondo, una escena de la lucha entre el ejército mexicano y el francés en los fuertes de Loreto y Guadalupe.

En cuanto a las obras históricas también se publicó un buen número. El go-

bierno del estado de Puebla, a través de su Secretaría de Educación Pública y el Colegio del Estado de Puebla, publicó la colección de Jean Meyer, conformada por quince títulos que originalmente fueron publicados entre 1862 y 2001, seleccionados por el historiador franco-mexicano. Además de estos, se publicaron otros más de divulgación, como *La batalla del 5 de mayo en el diario de Sofía* de Silvia Molina, además de que se reeditó la obra de Palou. La Benemérita Universidad Autónoma de Puebla organizó eventos de reflexión académica y editó algunas obras resultado de éstos. Entre estas se pueden mencionar: *La intervención francesa en México. En el sesquicentenario de la batalla del 5 de mayo* y, en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México, *A 150 años de la batalla del cinco de mayo de 1862. Revisiones y valoraciones*.

Otras instituciones también editaron libros a propósito de la efeméride. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México publicó *Cinco de mayo. Las razones de la victoria*, de Raúl González Lezama, y el Colegio de México editó *La intervención francesa en la revista Historia Mexicana*, donde Erika Pani agrupó los artículos que habían aparecido en dicha revista hasta esa fecha.

Conclusiones

Hoy día debemos reconocer que en gran medida hemos fallado en la enseñanza y difusión del desarrollo histórico nacional, y gran parte de la población sigue sin comprenderlo. Sin embargo, el nacionalismo se ha conformado gracias al panteón nacional. Así, mucha gente, al escuchar

los nombres de Hidalgo, Morelos, Juárez, Zaragoza, Madero, Villa, Zapata o Cárdenas, reconoce en ellos en buena medida a los héroes de la patria. Todos estos, como se mencionó, han recibido el reconocimiento nacional mediante la invención de las ceremonias públicas, la educación primaria, y la construcción de monumentos públicos, las tres grandes innovaciones de la invención de tradiciones de la época moderna (Hobsbawm, 2002, pp. 281-282), a las que se suman parques y vialidades. Al respecto de Zaragoza, el INEGI registra 2 mil 702 vialidades con su nombre y es de destacar que, luego de Miguel Hidalgo (14 mil 201 vialidades), Emiliano Zapata (10 mil 002 vialidades) y Benito Juárez (9 mil 759 vialidades), le siguen en frecuencia dos fechas y un periodo histórico: “5 de mayo”, “16 de septiembre” e “Independencia”, respectivamente (INEGI, 2015).

Todos estos héroes llevaron a cabo acciones que de alguna manera contribuyeron a la conformación del estado-nación mexicano, luchando por su independencia, soberanía y libertad; o consiguieron algún beneficio social. Y con su culto, además, los distintos gobiernos han legitimado algunos intereses y principios políticos. Como señaló Enrique Plasencia (1995, p. 241):

La creación o valoración de figuras heroicas sirve al poder en turno, porque infunde entre los pueblos no sólo respeto y amor a la patria, sino también —y más importante aún—, rechazo ante cualquier conducta que atente contra la unidad.

Como hemos podido apreciar, si bien Zaragoza no es el padre de la patria, sí ocupa un lugar importante dentro del panteón nacional. Es de destacarse que su culto fue

inmediato, mientras que Hidalgo, disputo la paternidad de la patria en el siglo XIX con Agustín de Iturbide, fue hasta 1867 que se impuso sobre el segundo (Plasencia, 1991, pp. 127-133); con respecto a Juárez, hasta antes de 1906, “había epopeya colectiva, pero el héroe individual no acababa de aparecer” (Matute, 2014, p. 48) por dar un par de ejemplos.

Lo aquí expuesto es una primera revisión historiográfica de tan sólo una parte de cómo se ha construido y cultivado desde la época de la intervención y hasta el siglo XXI su figura como héroe patrio. Aún faltan analizar bastantes discursos y editoriales, además de obras poéticas y las representaciones en pintura, escultura y filatelia, donde ocupa un lugar de importancia: junto con Francisco I. Madero, es uno de los dos primeros héroes de la patria en aparecer en el papel moneda nacional en 1936. Aunque con la salida de circulación de dichos billetes no volvió a figurar hasta 1994, con anterioridad apareció en los billetes del Banco de Nuevo León fundado en 1892.

En el cine, lo hemos visto en la película *Cinco de mayo: la batalla*, estrenada en mayo de 2013, escrita y dirigida por Rafael Lara y protagonizada por el actor Kuno Becker, quien da vida al personaje. Así, hoy día Zaragoza, junto al resto de nuestros héroes patrios, es símbolo de unidad nacional, orgullo y patrimonio, de suerte que, como escribió Francisco Zarco (SHCP, 1992, p. 438) en ocasión de su muerte, “Antes defendíamos a la patria: hoy tenemos que defender, además, la tumba de Zaragoza.”

Archivo

Archivo Histórico Municipal de Puebla (AHMP)

Bibliografía

- Barrón de Morán, C. (1960). *Mi libro de cuarto año. Historia y civismo*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Carlyle, T. (1976). *Los héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia*. Estudio preliminar de Raúl Cardiel Reyes. 4ª edición. México: Porrúa.
- Chust, M. y Mínguez, V. (eds.) (2003). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. México: Universidad de Valencia. Artículos: Fowler, W., Antonio López de Santa Anna: "el hombre visible por excelencia" (México, 1825-1855); Herrejón, C. *La imagen heroica de Morelos*. Zárate Toscano, V. *Héroes y fiestas en el México decimonónico: la insistencia de Santa Anna*.
- Departamento del Distrito Federal (DDF) (1983). *El 5 de mayo de 1862 a través de la Historia de México*. México. Artículos: Altamirano, I.M., "El cinco de mayo. Discurso pronunciado en la ciudad de Acapulco el 5 de mayo de 1865"; Del Castillo, F.M., "Cinco de mayo. Primer aniversario"; Castillo del Velasco, J.M., "Discurso pronunciado en el aniversario del 5 de mayo de 1862, por el C. José María del Castillo Velasco, el 5 de mayo de 1868"; Romero Cervantes, A., "Crónica Conmemorativa del 5 de mayo. 1862-1982"; Zárate, J., "Discurso pronunciado en la Ciudad de Atlixco, el 5 de mayo de 1867".
- Galindo y Galindo, M. (2009). *La gran década nacional 1857-1867*. Tomo II. México: Secretaría de Gobernación-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- González Lezama, R. (2012). *Cinco de mayo, las razones de la victoria*. México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Hernández Silva, H. C. (2000). ¿Quién aventó a Juan Escutia? En J. A. Ronzón León y S. J. Romero (coords). *Formatos, géneros y discursos. Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Hobsbawm, E. (2002). "La invención de la tradición". En Eric Hobsbawm y Terence Ranger. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Iglesias, J.M. (1991). *Revistas históricas sobre la intervención francesa en México*. Tomo I. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Krauze, E. (2012). *La estrella de Carlyle*. En Erika Pani y Ariel Rodríguez Kuri (coords.). *Centenarios, conmemoraciones e historia oficial*. México: El Colegio de México.
- Matute, Á. (2014). *Cuestiones de historiografía mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras.
- Payno, M. (2001). *Compendio de la historia de México*. Compendiado por Boris Rosen, prólogo de Nicolás Cárdenas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Plasencia de la Parra, E. (1991). *Independencia y nacionalismo a la luz del discurso conmemorativo (1825-1867)*.

México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Secretaría de Educación Pública (SEP) (1992). *Mi libro de historia de México*. México: Secretaría de Educación Pública.

Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) (1992). *A cien años del 5 de mayo de 1862*. Artículos: Ortega, F.M., "El cinco de mayo. Primera página de la nombradía de México"; Enríquez Orestes, J., "¡Llor eterno a los denodados caudillos y soldados del pueblo mexicano!"; Iglesias, J. M., "Ignacio Zaragoza. Discurso pronunciado en los funerales del general Ignacio Zaragoza"; López Mateos, A., "Mensaje al pueblo al iniciarse el año de 1962"; Zarco, F., "Oración patriótica".

Sierra, J. (1948a). *Ensayos y textos elementales de historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sierra, J. (1948b). *Evolución política del pueblo mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sierra, J. (1984). *Juárez: su obra y su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Torres Quintero, G. (1900). *La patria mexicana. Elementos de historia nacional*. México: editora propietaria profa. Matilde Gómez Cárdenas.

Torres Quintero, G. (1925). *Una familia de héroes. Novela didáctica para niños dedicada a hacer patria*. México: Escuela Normal de México, Sociedad de Edición y Librería Franco-Americana.

Vigil, J.M. (s.a.). *La Reforma*. Capítulo v en Vicente Riva Palacio. *México a través de los siglos*. México: Cumbre.

Hemerografía

Plasencia de la Parra, E. (1995). "Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes: su origen, desarrollo y simbolismos" en *Historia Mexicana*, núm. XLV. vol. 2.

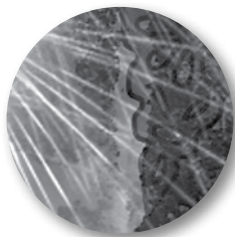
Cibergrafía

Cardona Zuluaga, P. (2006). Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción. *Universidad EAFIT*, núm. 144, vol. 42, <http://www.redalyc.org/pdf/215/21514405.pdf>

Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI) (2015). *Catálogo de Viadidades con clave por localidad*, <http://www.inegi.org.mx/geo/contenidos/geoestadistica/default.aspx> [consulta 9 de agosto de 2015].

Reyes Tosqui, C.A., Carpio Pérez, A. et al. (2014). *Historia. Quinto grado*. México: Secretaría de Educación Pública, http://basica.sep.gob.mx:3000/uploads/resource/resource/2844/Historia_-_Quinto_Grado.pdf

Secretaría de Educación Pública (SEP) (2015). *Sistema Nacional de Información de Escuelas*, <http://www.snie.sep.gob.mx/SNIESC/> [consulta 31 de julio de 2015].



CLEMENTE SÁNCHEZ RODRÍGUEZ*

El castillo y la cárcel, dos espacios de condena en la Edad Media

Castle and prison, two sentenced places in the Middle Age

Resumen

Los espacios de condena amorosa fueron un tema recurrente en la Baja Edad Media. El castillo y la cárcel eran las estructuras más utilizadas para ello; así, tanto el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, como la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro usaron tales edificaciones. Aunque distintas, en ambas estructuras podría existir un paralelismo simbólico con el castigo de las pasiones.

Palabras clave: castillo, cárcel, símbolo, condena

Abstract

The love sentenced places were a recurring theme in the Middle Ages. The castle and the prison were the most common structures used for it. And for that so, *Infierno de los enamorados* by Marques de Santillana, such as *Cárcel de amor* by Diego de San Pedro, use these buildings. Al though different, there could be a symbolic parallelism between to the passion's punishments.

Key words: castle, prison, symbol, sentenced

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 113-125.

Fecha de recepción 29/03/18 > Fecha de aceptación 17/07/18

clementeyuel@hotmail.com

* Universidad Nacional Autónoma de México.

El Infierno de los enamorados y Cárcel de amor

En la Península Ibérica del siglo xv se desarrollaron, entre otras expresiones literarias, la poesía de cancionero y la novela sentimental. Dos de sus exponentes más importantes fueron, por el lado de la poesía, el Marqués de Santillana, quien cuenta con una amplia obra, pero en la que sin duda destaca el *Infierno de los enamorados*, decir narrativo bastante conocido y hasta imitado por otros poetas de cancionero. En cuanto al ámbito de la novela sentimental, Diego de San Pedro es, con seguridad, el mayor ejemplo de este género literario en España; su obra más difundida y estudiada es *Cárcel de amor*.

Ambas, en efecto, condenan las pasiones amorosas por medio de la referencia a amantes y sus estadías en ciertos espacios de penitencia; es decir, un castillo en el poema de Santillana, y la cárcel en la novela de Diego de San Pedro. La presencia y similitud de esas estructuras en las dos obras es interesante, por lo que un análisis simbólico permitirá encontrar una correlación de significados. Para lograr tal objetivo, es necesario comentar la influencia del tipo de texto que representan el *Infierno* y la *Cárcel* en cuestión; es decir, la de poesía de cancionero en el caso de Santillana y la novela sentimental en el de Diego de San Pedro.

La poesía de cancionero generalmente se relaciona con los poemas de temática amorosa, cuyo código literario fue el del amor cortés; en éste, el amante se presentaba como vasallo sentimental de su dama, quien, a menudo, despreciaba los sentimientos del varón, al grado de causarle la muerte en vida. Dentro del tema del amor cortés existían ciertos tópi-

cos poéticos que se reiteraban; uno de ellos fue, precisamente, el de la penitencia del sufrimiento de amor en una cárcel:

El callejón era, en términos cortesés, una verdadera cárcel de amor [...] Una cárcel de llanto, cuya salida sólo podía efectuarse por la puerta de la muerte. Prisión que implicaba otra paradoja: el prisionero ni podía, ni deseaba salir de ella; en la misma, junto al dolor más insoportable, se disfrutaba el exquisito deleite de ser y sentirse enamorado. La cárcel de amor, cuyo valor simbólico es evidente, con todas las penas que llevaba consigo, era preferible a la insulsa libertad disfrutada por los no enamorados. (Aguirre, 1971, p. 23).

El constante desprecio de la dama en la poesía cancioneril provocaba la desesperanza del pretendiente, quien llegaba al punto de sentirse encerrado en su dolor. La definición que ofrece el autor ejemplifica, de forma general, esta vertiente del amor cortés; sin embargo, como se observará más adelante, tanto el Marqués de Santillana como Diego de San Pedro desarrollaron, a su manera, este tipo de espacios de dolor. No obstante, como menciona Aguirre, ésa es la riqueza de la lírica cancioneril, la variación del motivo: "La base es una; las variaciones, casi innumerables" (Aguirre, 1971, p. 13). Desde este primer aspecto, es decir, el de un tema recurrente como la cárcel de amor en la poesía de cancionero, se advierte una visible correlación entre ese género literario y la novela sentimental. Sin embargo, conviene matizar otros aspectos de esa influencia.

La poesía de cancionero no estuvo sujeta a un sólo modelo poético para de-

sarrollar sus temas. Precisamente, una de las estructuras líricas que más tuvo auge a inicios del siglo xv en España fue el *decir narrativo*, en el que precisamente se ubica el *Infierno de los enamorados*. Tal género poético, adentrado en España por Francisco Imperial, se distingue de la canción por ser de una extensión mucho mayor y, por ende, tener como objetivo su lectura y no su musicalización. Generalmente, los decires narrativos cuentan una historia a través de un “yo” lírico que viaja a un espacio del Más Allá para enfrentarse con experiencias complejas; una de las singularidades más interesantes de este tipo de poesía es la reflexión sobre los sentimientos. A diferencia de la canción, el decir narrativo no exalta las pasiones, sino que utiliza figuras simbólicas para el respectivo análisis de éstas.

¿Por qué el *Infierno de los enamorados* se considera un *decir narrativo*? La respuesta se encuentra en el argumento del texto: el “yo” lírico del poema de Santillana es transportado por Fortuna a un bosque en donde se encuentra con Hipólito, personaje que lo guía al castillo en el que se encierra el Infierno de amor. Ahí el protagonista ve a los condenados. Después de realizar el recorrido, el Infierno desaparece y el “yo” lírico es liberado. Como se observa, la principal fuente para este poema de Santillana fue la *Divina Comedia* de Dante, específicamente el Círculo V, que condena a los lujuriosos.

El *Infierno de los enamorados* es el decir narrativo más conocido del Marqués de Santillana; sin embargo, existen otros decires del autor que también destacan debido a sus elementos simbólicos. Precisamente, el *Infierno* se leyó por mucho tiempo como parte de una trilogía entre *Triumphete de Amor* y *El Sueño*,

poemas que también abordan una temática similar al *Infierno*: un personaje que viaja al Más Allá y que se encuentra con las fuerzas al servicio de Amor. Este aspecto es relevante porque, precisamente, es Deyermond quien comenta: “La secuencia *Triumphete-Infierno*, sustituida por la secuencia *Sueño-Infierno*, constituye una ficción que unos decenios más tarde se habría leído como ficción sentimental” (Deyermond, 1995, p. 15). Si ello es así, no cabe duda que la relación entre el poema de Santillana y *Cárcel de amor* es mucho más profunda de lo que se había planteado. De acuerdo con lo estudiado respecto a la recopilación del Marqués de Santillana de sus propios poemas (Pérez, 1999), este poeta habría tenido la intención de presentar el *Sueño* y el *Infierno* como una continuidad argumentativa, por lo que los lectores de esa época pudieron entender esa secuencia como parte del proceso sentimental.

Tal secuencia amorosa es la misma que se presenta en el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, obra que inicia la novela sentimental en España. Respecto a esta novela, se comenta:

El autor anuncia una estructura tripartita: el amor correspondido, el amor no correspondido y la renuncia al amor (compárese la estructura de los poemas de Santillana: antes, durante y después del amor)” (Deyermond, 1995, p. 15).

Nuevamente se expone la referencia a Santillana en el esquema de la novela sentimental, por lo que es viable considerar que los poemas de este autor ya presentaban las bases de la secuencia amorosa que años más adelante tendría su culminación en *Cárcel de amor*.

De este modo, la novela sentimental española presenta una amplia variedad de influencias que se encuentran no sólo en la prosa de su época, sino también en la lírica:

En lo que respecta al desarrollo diacrónico del género, éste es susceptible de esquematización en tres fases. De acuerdo con Rohland de Langehn, la primera se ve influida por la poesía alegórica coetánea, y se caracteriza por el tratamiento abstracto de los sentimientos, así como por la discusión de los valores orales del mundo oficial y de los mundanos amorios, sin que los primeros se pongan realmente en duda. En la segunda fase del género, que concentra las obras más representativas, aparecen otras influencias como la poesía amatoria, las novelas catalanas y las dos novelas sentimentales anteriores. (von der Walde, 2006, pp. 56-57).

En las palabras de la autora se observa la correlación existente entre la poesía de cancionero y la novela sentimental, misma que se explica por medio de los recursos de la alegoría y la contraposición de los valores de la razón frente a los del amor cortés. La novela sentimental tiene una importante influencia de los códigos poéticos de cancionero. Los motivos literarios que se observan en esas obras, en especial en *Cárcel de amor*, permiten una mejor interpretación de sus elementos simbólicos, tal y como los espacios que se presentan ahí:

Puede aseverarse que la novela sentimental es un género sincrético, una hibridación *sui generis* de elementos temáticos y formales del abanico cultural

coetáneo. Los autores hacen uso de la literatura ovidiana y pseudo-ovidiana, de la de caballerías y de la *novella* italiana; aprovechan tratamientos cancioneriles, tanto de los “decires” como de las canciones. (von der Walde, 2006, p. 57).

En ese sentido, la presencia de Santillana en la obra de San Pedro se explica en cuanto que la novela sentimental retomó, para sus argumentos, elementos de la poesía cancioneril, específicamente de los decires, por lo que la relación entre el poema del Marqués y la novela de Diego de San Pedro está más que justificada para entender el uso de dos espacios tan similares como el castillo y la cárcel, respectivamente.

El castillo y la cárcel. Estructuras de condena

El *Infierno de los enamorados* y *Cárcel de amor*, uno en la lírica y otro en la prosa, condenan los excesos de las pasiones sentimentales en sus tramas; por un lado, el poema de Santillana ubica el Infierno en un castillo que desprende fuego, en tanto que Diego de San Pedro lo hace por medio de una cárcel, en la altura de una sierra y que describe como una torre. Para lograr la comparación entre ambas, es oportuno, primero, analizar a profundidad cada una de ellas.

Como ya se comentó anteriormente, el *Infierno de los enamorados*, del Marqués de Santillana, expone los castigos de los excesos del amor por medio de un viaje al Más Allá. El protagonista del poema, una vez que ha sido salvado por Hipólito, es guiado por el personaje mitológico al Infierno de amor. La descripción que

se ofrece del castillo que encierra a los condenados es la siguiente:

Començamos de consuno
el camino peligroso
por un valle como en pluno,
espeso e mucho fragoso;
e sin punto de reposo
aquel día non çessamos,
fasta tanto que llegamos
en un castillo espantoso.

El qual un fuego çercava
en torno, como fosado,
e por bien que remiraba
de qué guisa era labrado,
el fumo desordenado
del todo me resistía
así que non discernía
punto de lo fabricado.
(Santillana, vv., pp. 329-344).

El castillo que describe el “yo” lírico tiene un considerable significado negativo debido a los atributos que presenta. Desde el simple espacio por el que caminan el personaje e Hipólito, es decir, el valle espeso y fragoso (que recuerda la selva oscura de la *Divina Comedia*) se advierte un lugar nocivo para la ubicación de un castillo. La primera palabra que acompaña a esta arquitectura es “espantoso” y, posteriormente, aparece el fuego que rodea al castillo y que provoca el humo sin control. Claramente, ambos personajes han llegado al Infierno; lo que llama la atención del poema de Santillana y que, al mismo tiempo, lo aleja de la *Comedia* de Dante, es el tipo de lugar en el que se encierra su Infierno. Jean Chevalier comenta respecto a los castillos de este tipo:

El castillo simboliza la conjunción de los deseos. El castillo negro es el castillo definitivamente perdido, el deseo condenado a quedar para siempre insatisfecho: es la imagen del infierno, del destino fijado sin esperanza de retorno ni de cambio (Chevalier, 1986).

De acuerdo con las palabras de Chevalier, el castillo, en el *Infierno de los enamorados*, concuerda perfectamente con el sentido del poema, al simbolizar el deseo (en este caso amoroso) que ha sido condenado adentro de sus puertas. Por su parte, la ubicación del castillo en el poema, alejado y en la profundidad del valle, pareciera perdido en el espacio del Más Allá en donde se encuentra el “yo” lírico. Aunque en un primer momento el poeta no describe el color del edificio, versos más adelante el personaje menciona:

Entramos por la escureza
del triste lugar eterno,
ado vi que tanta graveza
como dentro en el infierno.
(Santillana, vv., pp. 401-404).

Tal característica, la oscuridad del castillo y luego la asimilación con el Infierno empata, por completo, con lo comentado por Chevalier. De este modo, la utilización del castillo por parte de Santillana sí responde al sentido del mensaje de su poema, pues simboliza el Infierno y la ausencia de esperanza por salir de ese espacio, aspecto que será uno de los más destacables respecto a la *Cárcel de amor*. Además de ello, es oportuno señalar que Santillana pudo utilizar esta arquitectura con un fin de identificación para sus lectores, pues finalmente la mayoría de ellos, sino es que todos, pertenecían al ámbito cortesano.

Así, Nora Gómez comenta:

Ya hemos aludido a los palacios subterráneos como morada de dioses infernales, pero esta imagen arquitectónico-infernal también puede estar referenciando la homologación ciudad-mal: la ciudad como creación humana está condenada a hundirse en el pecado, mientras que la Iglesia, la ciudad de Dios, es metahistórica y está destinada al gozo eterno; en el mismo sentido, evocamos la concepción bíblica del castigo a Babilonia como la ciudad del mal, contrapuesta a Jerusalén. (Gómez, 2009, p. 280).

La observación de Nora Gómez, más relacionada a la concepción religiosa de la Edad Media, explica lo comentado respecto a la identificación del castillo para los lectores de Santillana. En efecto, esta arquitectura pudo interpretarse como una interpelación a los lectores y a su entrega a las pasiones por medio del amor cortés. De este modo, el castillo del poema de Santillana es un reflejo de esas ciudades amuralladas mortales que tienden al pecado, sobre todo de la lujuria; razón por la que se contrapone a la Iglesia, la ciudad de Dios, la cual conduce a la salvación.

Por otra parte, este elemento simbólico también representa la realidad inmediata de Santillana: es una referencia social a la que el autor acude para la composición de su *Infierno*. Como apunta Foster:

En el caso del castillo, en cuanto el infierno y sus aledaños no constituían para los hombres del siglo xv la metáfora que luego han llegado a representar, parecería ser más concordante con las actitudes del poeta aceptarlo como parte integral

de la 'realidad' de su aventura (Foster, 1982, p. 24).

Precisamente, ése es el paso de Santillana que lo diferencia de Dante; Santillana ubica su *Infierno* en un espacio cortesano, es decir, actualizó a su época la morada infernal.

De esta manera, se observa que el castillo del *Infierno de los enamorados* representa algo más que un simple espacio en el poema, pues simboliza, por un lado, el lugar de los pecados mortales y, a su vez, un elemento cortesano para la inmediata referencia a los lectores del siglo xv. Estos aspectos conectan más la influencia de Santillana con la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, pues cabe recordar que ambos fueron poetas de cancionero.

Bajo esas consideraciones, la similitud entre Santillana y Diego de San Pedro, así como de sus espacios, ya había sido señalada por distintos estudiosos:

Leriano es conducido por la fuerza a la Cárcel de Amor, elevada torre, símbolo de su propia cárcel interior, que se yergue en un paisaje desolado. Éste simboliza, como en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, el 'desierto de amor'" (Margarita Peña, en Souto, 1971, p. 15).

En efecto, tanto las estructuras como los espacios naturales son similares en ambos autores, lo que apunta a una tradición literaria que pervive y, lo más interesante, que presenta una variedad del asunto.

Para entender por completo esas similitudes, conviene referirnos a las descripciones de la cárcel de amor en la obra de Diego de San Pedro. Desde el comienzo de la novela, los componentes espaciales

que menciona el autor advierten un tipo de espacio negativo:

Después de hecha la guerra del año pasado, viniendo a tener el inuierno a mi pobre reposo, pasando vna mañana, quando ya el sol quería esclarecer la tierra, por vnos valles hondos y oscuros en la Sierra Morena, vi salir a mi encuentro por entre unos robredales do mi camino se hazía, vn cauallero assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de saluaie. (San Pedro, 1971, p. 44).

El inicio de la travesía del autor en esta novela comienza en medio de un valle profundo y oscuro en la Sierra Morena. Tal espacio recuerda, sin lugar a dudas, el poema de Santillana que, como ya se observó, también ubica el castillo del Infierno en medio de un valle oscuro. Desde este punto, resulta claro que la presencia de la lírica en Diego de San Pedro es visible, pues los moldes poéticos de los infiernos están desde el comienzo de la novela.

El hombre que se describe a continuación es la alegoría del Deseo, representado como una entidad prácticamente salvaje, que recuerda la ausencia de razón frente a las pasiones amorosas; lo cual, en la Edad Media, se conectaba con la condición de los animales en cuanto a la falta de voluntad. Tal entidad es quien conduce a Leriano, el amante doliente de esta novela, a la cárcel. Posteriormente, el autor sigue a ambos personajes hasta que divisa la cárcel:

[...] quando ya la lunbre del día descubrió los canpos, vi cerca de mí, en lo más alto de la sierra, vna torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo. Era hecha

por tal artificio, que de la extrañeza della comencé a marauillarme [...] El cimientto sobre que estaua fundada era vna piedra tan fuerte de su condición y tan clara de su natural qual nunca otra iamás auía visto, sobre la qual estauan firmados quatro pilares de vn mármol morado muy hermoso de mirar. Eran en tanta manera altos, que me espantaua cómo se podían sostener. Estaua encima dellos labrada vna torre de tres esquinas, la más fuerte que se puede contemplar; tenía en cada esquina, en lo alto della, vna imagen de nuestra vmana hechura de metal, pinta-da cada vna de su color: la vna de leonado y la otra de negro y la otra de pardillo. Tenía cada vna de ellas vna cadena en la mano asida con mucha fuerça. Vi más encima de la torre vn águila que tenía el pico y las alas llenas de claridad de vnos rayos de lunbre que dentro de la torre salían a ella; oya dos velas que nunca vn solo punto dexauan de velar. (San Pedro, 1971, pp. 45-46).

Como se observa, la descripción respecto a la prisión de amor es mucho más amplia y detallada en comparación con la del Marqués de Santillana. Por cuestión de extensión, en este artículo no me detendré en analizar cada componente que se menciona, sino que estudiaré la imagen simbólica, en general, de la cárcel de amor y su relación con el castillo de Santillana.

Del mismo modo que en el *Infierno de los enamorados*, la estructura que se presenta en la novela de Diego de San Pedro también constituye un elemento simbólico que se relaciona con el tema de la obra y, al mismo tiempo, con el tipo de personaje que es Leriano. La cárcel es el destino de Leriano y refleja los sentimientos que lo aprisionan por dentro; este

edificio es utilizado como una construcción de su personalidad: "La alegoría inicial de la cárcel de amor comprende íntegramente el conflicto amoroso del protagonista, y, además, nos da incluso indicios del desenlace del relato". (Besó, 2002, p. 2).

El espacio de condena en la obra de Diego de San Pedro expone la condición de Leriano como amante doliente y también desarrolla la psicología del personaje. La torre o cárcel es la edificación de la *reprobatio amoris*, en cuanto a rechazar la entrega total a la amada:

La alegoría puede ser introductoria y el resto de la obra una exégesis, como se ha dicho que ocurre en *Cárcel de Amor*, donde la alegoría permitiría a Diego de San Pedro una psicología de la pasión amorosa que implica la expresión plástica de sus ideas sobre el amor" (Pérez, 2008, p. 163).

En ese sentido, Leriano representa un ejemplo para exhibir las penas de amor, tal y como sucede con los condenados en el Infierno del Marqués.

De este modo, en el ámbito interior, la cárcel simboliza la psicología de Leriano, pero ¿qué significa esta prisión a nivel exterior? Ésta representa la exclusión hacia todo contacto de la realidad, la máxima pena de los dolores de amor: "El amor es una cárcel; el amante, un cautivo, un hombre que pierde su libertad, es decir, su libre albedrío" (Souto, 1971, p. 17). Tanto en lo sentimental, como en la existencia misma, la condición de Leriano se reduce a su estancia eterna en la cárcel de amor. El caballero doliente es consciente del porqué de su encierro, así lo refleja cuando más adelante le descifra

al autor todos los significados alegóricos de la cárcel. El mismo Leriano acepta su penitencia pero también parece preferir estar prisionero a enfrentarse, de nuevo, al rechazo de Laureola en la realidad:

La muerte es preferible al vivir en la cárcel de amor; es más deseable el penar en el servicio de amor que el no penar fuera de él, fuera de la vida; es imposible morir, porque el sufrimiento quita toda conciencia de vida; no es necesario desear la muerte, la vida del amante insatisfecho ya lo es; no se quiere la muerte, que se sirve mejor a la dama soportando el dolor de la vida enamorada. (Aguirre, 1971, p. 24).

En ese sentido, la cárcel significa la protección del amante para no exponerse a más desprecios por parte de la amada. Según Aguirre, el prisionero no deseaba abandonar ese espacio; sin embargo, en *Cárcel de amor*, Leriano sale de la prisión una vez que Laureola, por medio de las cartas, pareciera ceder a las súplicas del amante, pero ¿realmente Leriano obtiene su libertad de la cárcel? Es dudable, pues hay que recordar que durante la novela, Leriano nunca pierde la pasión amorosa por Laureola, misma que tiene su punto final cuando ella rechaza, aún después de ser rescatada, al caballero, por lo que Leriano enferma de amor, rompe las cartas que ambos se habían enviado y bebe con el agua los pedazos de papel; todo antes de morir. En efecto, aunque Leriano abandona físicamente la cárcel, ésta no desaparece de su interior, siempre está presente a lo largo de la obra. Incluso, es de notar que la misma Laureola es encerrada en una torre cuando su papá decide matarla; por lo que las cárceles de con-

dena se muestran, durante la novela, ya sea directa o indirectamente.

El castillo y la cárcel son, para Santillana y San Pedro, las estructuras de los infiernos, donde se sufre en vida los pecados amorosos. Cabe recordar que ambos autores eran conocedores del recurrente tema del encierro del amante doliente en la lírica cancioneril. De esta forma, el parecido de los espacios en los textos no se limita a su significado simbólico, sino que también, en el exterior, los dos se asemejarían en cuanto a ser castillos. Michel Pastoureau, por ejemplo, comenta: "En la representación de un lugar, una torre representa un castillo" (Pastoureau, 2003, p. 747). Tal característica resulta más interesante para este estudio, pues de ella se desprendería una mayor relación entre el *Infierno de los enamorados* y *Cárcel de amor*, por tratarse ambos de castillos que encierran las condenas amorosas, lo cual mostraría una tradición simbólica.

Si se consideran las funciones de la cárcel, tanto en sus personajes como en el argumento de las obras, éstas empatarían con el castillo del poema de Santillana. Bastante se ha comentado respecto a ese punto en *Cárcel de amor*:

Muchas cosas faltan por ser precisadas en cuanto a la presencia y función de esta figura retórica en las obras sentimentales; por ejemplo, no hay aún acuerdo respecto a si esta cárcel alegórica de San Pedro es un templo, un castillo o un infierno. Para Kurtz, aunque San Pedro la llama cárcel, la descripción corresponde a la de un castillo, lo mismo dice Wardropper, para quien incluso la cárcel no es otra cosa que el castillo de Peñafiel, lo que convertiría el texto en una suerte de relato autobiográfico. Sin embargo,

Kurtz ve en ese castillo formas de templo al señalar la presencia de imágenes religiosas y al reconocer en el enamorado a un Cristo profano que muere por su fe, justificando de esta forma la presunta existencia de una religión de Amor expresada en el texto. Moreno Báez, en la Introducción a su edición de *Cárcel de Amor*, compara la novela con una catedral gótica identificando paso a paso las partes del relato con la estructura de un templo tal, donde la alegoría inicial sería el frontispicio, los viajes del autor corresponderían a los tramos de la nave central, el crucero sería la inclusión de personajes por la intriga de Persio y, finalmente, el callejón sin salida en que se mete Leriano es el presbítero. Moreno Báez no dice que la construcción de esta correspondencia fuese necesariamente intención de Diego de San Pedro, sino que la ciencia, el arte y la literatura estarían condicionados en cada época por los mismos moldes mentales que, en este caso, serían los derivados del gótico. (Pérez, 2008, p. 164).

Como se observa, la discusión respecto a qué tipo de estructura representa la cárcel de amor ha derivado en distintas teorías. Por un lado, el castillo responde a una tradición que se conecta con los códigos del amor cortés, en cuanto al encierro del amante doliente en una prisión que, debido a la inmediatez de la realidad, bien podía ser la de un castillo. Por su parte, lo relevante del comentario de Moreno Báez es que confirma que en todo el texto el espacio de penitencia podría estar presente, sin la necesidad de su referencia física en la obra. Asimismo, es de sumo interés el comentario final de dicho autor, respecto a que estas edificaciones

en *Cárcel de amor* responden, en gran medida, al reflejo de los moldes culturales de la época, teoría por la que, considero, se asimila más la utilización de la cárcel (o castillo) en cuestión.

Del mismo modo, si se continúa con las teorías respecto a la identidad de la cárcel de amor, Manuel Pérez expone que también hay quienes señalan que esta prisión es un infierno erótico. Tal punto conecta aún más la obra de San Pedro con la de Santillana:

Del otro lado está Joseph Chorprenning, para quien *Cárcel de Amor* es un viaje a un infierno erótico, que alegoriza la prisión como un mundo demoníaco. Aunque los cuadros de la alegoría oscilan entre la luz y la oscuridad, entre el cielo y el infierno, donde el cielo es el mundo idílico del amor y el infierno el del no amor o no correspondencia, efectivamente los dominantes refieren al infierno; los bosques siniestros, las presencias aterradoras, los tormentos. A mi ver, se trata de la actualización de la conocida tradición derivada de las enseñanzas de los Padres de la Iglesia, aquella de representar la conciencia como un edificio interior que, si el demonio gana, se convierte en prisión, donde la razón y la memoria son torturadores; es decir, en *Cárcel de Amor* no se trata de un templo o un infierno solamente, sino que el templo interior se vuelve infierno si el alma cede ante el demonio de la pasión. Parecería que San Pedro se ajusta aquí a los conceptos escolásticos del amor, más que cortes, aunque ello no es del todo claro; sin embargo, no pretendo discutirlo en este momento. (Pérez, 2008, p. 164-165).

La asimilación con el Infierno está totalmente justificada, pues la *Cárcel de amor* tiene todos los elementos típicos que se encuentran en los viajes al espacio demoníaco. Como se revisó anteriormente con el caso de Santillana, ambas edificaciones están en medio de un espacio natural desolado y oscuro, las dos sorprenden a quienes ven el exterior de las prisiones e, incluso, existen los que guían, a la manera de Virgilio a Dante, a los narradores a los espacios de condena (Hipólito en el caso de *Infierno*; el Deseo en el de *Cárcel*).

Frente a esto, coincido con las palabras de Manuel Pérez en cuanto a que, más allá de si la prisión que refiere San Pedro en su obra es una cárcel, un templo, una catedral o un castillo, esto se trata de la actualización de la tradición de las enseñanzas de la Iglesia respecto a la conciencia y, además, yo añadiría que es la apropiación de la tradición de la lírica cancioneril, de los códigos del amor cortés y el viaje al Infierno amoroso. Para ello, cabe recordar que la lírica cancioneril retomó los modelos poéticos y, a la vez, sus temas de la lírica provenzal y las cantigas galaico-portuguesas, particularmente las canciones, género con el que ambas tradiciones desarrollaban los temas amorosos. También, en la poesía cancioneril se utilizaron los decires líricos, poemas de mayor extensión que, como los decires narrativos, tenían la finalidad de ser leídos y ya no cantados. Ambos modelos eran conocidos para el marqués de Santillana y Diego de San Pedro, de ahí que exista una reapropiación de sus componentes temáticos en las obras analizadas en este texto.

Para lograr lo anterior, ambos autores debieron estar bastante familiarizados con los códigos del amor cortés. Se

ha explicado, anteriormente, que en éste la amada era un ser superior, incluso divino, por el que el poeta desfallecía y era un fiel siervo que debía realizar una serie de acciones para obtener su amor; en ese sentido, el sentimiento exclamado por el poeta era prácticamente como una religión. Justamente el tema predilecto de la lírica cancioneril era el amor cortés; por ello, tanto el marqués de Santillana como Diego de San Pedro –ambos cercanos a las cortes– se apropiaron de tal modelo para trasladarlo al *Infierno de los enamorados* y *Cárcel de amor*, y así criticar –de alguna manera– la *religio amoris* por medio de espacios tan similares al Infierno. De modo que en esas estructuras observadas en las dos obras se desarrollan espacios de condena amorosa, sea castillo, sea cárcel; de esta manera, ambos autores crean su propia edificación y, en ese sentido, también se alejan del molde dantesco para renovar el tema del Infierno.

Tanto el Infierno de Santillana como la cárcel de Diego de San Pedro tienen sus propios componentes en los que cada detalle tiene un significado, pero también las acciones de los personajes tienen un porqué. En el caso de la cárcel de amor:

Se trata de una arquitectura severa y en claroscuro donde cada elemento ocupa un lugar o una función precisa; no obstante, la intención es por lo menos paradójica puesto que consiste en figurar un templo profanado, un cielo vuelto infierno, una psicología de la pasión que se identifica con un contradictorio ascenso infeliz. Conviene aquí recordar que mientras la arquitectura alegórica, en tanto *loci* de la memoria, precisaba de una división maniquea de las direcciones: el ascenso como bien y buenaventura, el descen-

so como el rumbo del castigo y del mal, aquí el camino del “Auctor” es ascendente y, sin embargo, aunque asciende en el nivel de lo sublime, profundiza en el del horror. (Pérez, 2008, p. 166).

De acuerdo con las palabras del autor, se anotaría que estos espacios no son sólo decoraciones de los textos, sino que conservan un significado, tanto en su presencia, como en su relación con los personajes. Las dos estructuras: el castillo del *Infierno* y la torre de la *Cárcel de amor* obligan al desplazamiento de sus visitantes; ya sea ascendente o descendente; ambas coinciden en terminar en la condena, en el contacto con las prisiones amorosas. No obstante, en los dos textos la salvación de esos infiernos está presente, pues de alguna u otra forma es posible la salida de tales espacios.¹

Finalmente, la relación entre el castillo y la cárcel no sólo se explica en la función de las dos estructuras en los textos, sino también en su utilización para la identificación de los lectores de aquella época en cuanto a la inmediatez de su realidad:

El narrador impulsa y al mismo tiempo refrena a este lector culto pero ingenuo: es lo suficiente hábil como para poder

¹ Conviene resaltar que, en ambos textos, la presencia del águila es relevante. En el *Infierno de los enamorados* es precisamente este animal el que saca al “yo” lírico del espacio de condena; en cambio, en *Cárcel de amor* una figura del ave se ubica hasta arriba de la torre. Como explica Leriano, ésta representa su pensamiento, cuya luz elimina la oscuridad de la cárcel. Sin duda, la coincidencia del animal en las dos obras es más que interesante y refleja otro elemento característico del viaje a los Infiernos, cuyo origen se debe, en parte, a la tradición de los bestiarios.

escribir “selva”, “cárcel” o “torre”, hacer declamar delirios a los propios caballeros y hacerles flotar en un oriente de cartón de piedra, sin perder de vista, en el momento oportuno, algún hecho concreto, alguna astuta vinculación con una realidad en la que pueda reconocerse la verdadera y viva caballería de los torneos. Al poner sobre la cabeza del héroe una corona de clavos o revestir de luto todo un palacio, no olvida, para su objetivo imaginario, esta sociedad real; al contrario, más bien la estimula y la empuja a una declaración paradójica y extrema de sus mitos moribundos; la invita a ritualizar de nuevo sus gestos y a renovar la sacralidad de su vida sentimental, ya implacablemente asaltada por los fantasmas de lo concreto y la cultura ciudadana. (Samonà, 2001, p. 380).

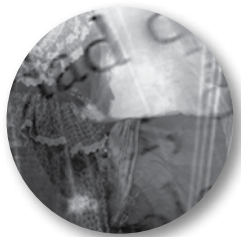
En ese sentido, los castillos que encierran infiernos y las penitencias amorosas representaban la cercanía de esos excesos con respecto a los lectores cortesanos, al mismo tiempo que impulsaban la melancolía por el mundo caballeresco, muy característico del siglo xv; todo ello derivado de la finalización de los valores cortesanos que daban paso paulatino a la burguesía, estrato social que tendría mayor consolidación durante el Renacimiento. Como menciona Samonà, en la literatura del siglo xv se observa una constante referencia a castillos, cortes, caballeros, etc., porque entonces se buscaba ritualizar una serie de valores que estaban perdiendo presencia ante el crecimiento de las ciudades. De ahí que autores como Santillana y Diego de San Pedro retomaran esas imágenes cortesanas para ambientar sus espacios de condena.

En conclusión, el castillo del *Inferno de los enamorados* y la torre de la *Cárcel de amor* responden a una tradición social y literaria que simboliza en cada texto una condena que no sólo se limita a los propios espacios, sino que estos espacios influyen en las obras en cuestión, de tal manera que su presencia en las obras se expresa en todo momento, aun cuando su referencia no es directa. Tales edificaciones simbolizan las tentaciones humanas de los lectores, puestas en arquitecturas reconocibles para ellos. El Marqués de Santillana y Diego de San Pedro crearon, a su estilo y forma, dos espacios infernales, que no sólo encierran en sus muros a los condenados, sino que también contienen una vasta simbología que refleja el pensamiento de la Edad Media. De ahí la importancia y pervivencia de la lectura y estudio de estos dos textos.

Bibliografía

- Aguirre, J. M. (1971). “Introducción”. En Hernando del Castillo, *Cancionero general. Antología temática del amor cortés*. Madrid: Anaya.
- Besó, C. (2002). “El sentimiento amoroso en la *Cárcel de amor*”. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (21).
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Deyermond, A. (1995). “Estudio preliminar”. En Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*. Barcelona: Crítica.
- Foster, D.W. (1982). “Estudio preliminar”. En Íñigo López de Mendoza o Marqués de Santillana, *Poesía: selección*. Madrid: Taurus.

- Gómez, N. M. (2010). "La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval". En *Memorabilia*, (12).
- López de Mendoza, Í. o Marqués de Santillana (1999). *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- Pastoureau, M. (2003). "Símbolo". En Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *Diccionario razonado de Occidente medieval*. Madrid: Akal.
- Pérez, M.A. (1999). "Introducción". En Íñigo López de Mendoza o Marqués de Santillana, *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- Pérez, M. (2008). "Entre la voluntad y el deseo: *Cárcel de amor*". En Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company (eds.), *Temas, motivos y contextos medievales*. México: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana.
- Samonà, C. (2001). "Los códigos de la «novela» sentimental". En Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. I. Edad Media. Barcelona: Crítica.
- San Pedro, D. (1991). *Cárcel de amor*. México: Porrúa.
- Souto Alabarce, A. (1991). "Introducción". En Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*. México: Porrúa.
- Von der Walde, L. (2006). "La novela sentimental española". En Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña (eds.), *Temas de literatura medieval española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



**La casa, su imagen y su luz en la poesía
de Eugenio Montejo.
Una interpretación bachelardiana**

**The imagen of the house and its light in the poetry
of Eugenio Montejo.
A Bachelard interpretation**

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis interpretativo de la imagen y símbolo de la casa en la poesía de Eugenio Montejo, apoyados en *La poética del espacio* del filósofo francés Gastón Bachelard, de quien tomamos su estudio fenomenológico sobre la elevación de la imagen de la casa a través del ensueño y la imaginación.

Palabras clave: casa, imagen, símbolo, Montejo, Bachelard

Abstract

In the present article, we make an interpretative analysis of the image and symbol of the house in the poetry of Eugenio Montejo, supported with *La poética del espacio* of french philosopher Gastón Bachelard, from who we take the phenomenological study on the elevation of the image of the house through the daydream and the imagination.

Key words: House, image, symbol, Montejo, Bachelard

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 127-138.

Fecha de recepción 18/05/17 > Fecha de aceptación 30/08/17

ihovanpineda@hotmail.com

* Universidad de Colima.

*Y yo digo: cuando alguien se va, alguien queda.
El punto por donde pasó un hombre,
ya no está solo. Únicamente está solo, de soledad
humana, el lugar por donde ningún
hombre ha pasado.*

*Las casas nuevas están más muertas que las viejas,
porque sus muros son de piedra o acero,
pero no de hombres.*

César Vallejo

Introducción a *La poética del espacio*

La casa, pero no la casa sola, no su estructura, ni su figura, ni el color del que está pintada, no, sino la casa como símbolo, como choza, refugio, desde su sótano, hasta su guardilla, es decir; desde lo más profundo hasta lo más alto; siempre ascendiendo en línea vertical cuando se le recuerda, cuando se le sueña en los límites de la conciencia, en ese fenómeno que se produce en la conciencia llamado fenomenología, pero fenomenología del ser.

Así, como la casa, no la casa en sí, sino su simbología, lo que representa su imagen en el consciente y en el ensueño, y por supuesto en el mundo, el cajón, los cofres, los armarios y los rincones de la casa, son analizados por el filósofo francés Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1965).

Cada una de estas categorías son explicadas desde su fenomenología de la conciencia y del ensueño, desde su realidad hasta su imaginación máxima, su pequeñez e inmensidad, la simpleza y el recuerdo más complejo y completo, puesto que cada uno simboliza y representa no solo un lugar único e inolvidable, sino un

tiempo y un espacio universales, cósmico, que trasciende y rompe con los tiempos pasado y presente, para ser éste en que se está siendo, soñando e idealizando.

Bachelard hace un análisis de la miniatura, de la inmensidad íntima de la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera, y de la fenomenología de lo redondo. "Bachelard, empleando el método fenomenológico, trata de evocar; mejor dicho, 'poner de frente' los valores de este espacio interior" (Rodríguez Fernández, 1971). Para todo esto el filósofo se apoya en textos poéticos y prosísticos.

Así pues, en su introducción a *La poética del espacio*, la cual dedica, en general, al estudio de lo que hace el poeta y la imagen poética, para posteriormente proyectarse a los demás apartados del libro, dice Bachelard que la imagen no está sometida a un impulso, ya que: "no es el eco de un pasado... En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa" (Bachelard, 2000a, p. 7).

Es ese ser propio de la imagen poética y su dinamismo, lo que precisamente provoca la fenomenología de la imaginación, puesto que al ser de uno es de todos, siempre y cuando esa imagen se apropie y represente universalmente una concentración de todo el *psiquismo*. Por ello; Bachelard se pregunta

¿Cómo, ese acontecimiento singular y efímero que es la aparición de una imagen poética singular, puede ejercer acción –sin preparación alguna– sobre otras almas, en otros corazones, y eso, pese a todas las barreras del sentido común...? (Bachelard, 2000a, p. 9).

Sí, ¿cómo es que todos nos identificamos con ese espacio del que nos habla, ¿cómo es que esa casa, ese rincón sea el de todos?, ¿cómo logra esto el escritor?, ¿con qué magia lo hace y qué lo provoca?, será porque... ¿el poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje... porque la imagen es antes que el pensamiento, es decir, ya estaba ahí, y por ello: “habría que decir, que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una fenomenología del alma”? (Bachelard, 2000a, p. 10).

Y “es que en los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos del saber” (Bachelard, 2000a, p. 11), es decir; fuerzas creadoras que no requieren de conocimientos anteriores, porque las imágenes surgen desde lo más dentro del ser, no sólo de su alma y de su espíritu, sino de una *psique* ya predeterminada, que establece, que ejecuta y aterriza la imagen soñada. Pierre-Jean Jouve dice que: “la poesía es un alma inaugurando una forma”¹ y yo agregaría que la forma se logra porque en ella está el alma.

Así, de la imagen que se produce y se descubre en el poema, Bachelard aterriza en el verso, baja a los sótanos del verso para explicarlo y decirnos lo que se logra con uno de esos. De esta manera, afirma que un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. “Despierta imágenes borradas” y por supuesto que, revive otras; todo esto siempre en el movimiento del verso, pues ahí cae la imagen y “arrastra la imaginación como si ésta creara una fibra

nerviosa”. Entonces, “la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla” (Bachelard, 2000a, p. 17).

De esta forma, una vez aclarado el logro de la imagen, no de la imaginación, y de sus versos que llevan en sí la imagen que se produce en su ritmo, Bachelard afirma que es así y en estas imágenes, como se presentan esos espacios, que son aquellos que: “aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (Bachelard, 2000a, p. 22); que son los espacios soñados, que son los espacios que se desprenden de todo lugar y tiempo, que son los espacios cósmicos.

La casa

Con esta breve introducción de *La poética del espacio*, Bachelard se desprende, o mejor dicho, se desplaza hacia la imagen de la casa, de esa imagen que todos llevamos dentro y que todos alguna vez siempre recordamos, y que al recordar revivimos, porque no solo la recordamos, sino que nos vamos hacia ella con todo su ser de casa y con todo nuestro ser de entes en la tierra, con todo lo que implica para nuestro psicoanálisis y con todo lo que produce en la conciencia el eterno retorno de esa imagen.

Por ello que el poeta no sea aquel que inventa cosas, sino aquel que descubre las cosas que ya estaban ahí y que las eleva a su dimensión cósmica. Por tal razón, Bachelard, antes de adentrarse al estudio de la imagen de la casa, recurre a la *topofilia*, que no es otra cosa que todo lo que está relacionado con las conexiones emocionales entre el entorno físico y los seres humanos.

¹ En Mora, Pablo. [1998]. Disponible en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero10/poesiasaz.html>

Dice Bachelard que estos espacios son el *espacio feliz* (que también pueden ser del trauma, pero él sólo piensa en la ensoñación).

Es este espacio llamado casa y este análisis bachelardiano el que nos resulta útil para interpretar las imágenes de la casa en la obra de uno de los poetas contemporáneos de mayor reconocimiento en Venezuela, Eugenio Montejo.

Quién es Eugenio Montejo

Poeta venezolano (1938-2008), *rara avis*² de la poesía hispanoamericana, pertenece a esa camada de finos poetas que le han dado a Venezuela una identidad poética, como Rafael Cadenas, José Antonio Ramos, Vicente Gerbasi, Juan Sánchez y Guillermo Sucre.

La poesía de Montejo es metálica, transparente, pulcra y sonora, en la que se identifican figuras recurrentes (llamadas así por el crítico literario Américo Ferrari³) que estructuran y dan significado a su escritura; figuras recurrentes o imágenes núcleo como caballo, tierra, agua, pájaro, piedra y casa, alrededor de las cuales el bardo venezolano edifica su mundo poético de la *Terredad*.⁴

De esta manera y de acuerdo con Américo Ferrari, todo texto contiene núcleos de significado, constituidos por figuras recurrentes. El campo semántico de dichas figuras conforma una intencionalidad de sentido, que, en el caso de Eugenio Montejo, podría representarse en el vocablo de *Terredad* y en el cual, la imagen de la casa simboliza, al igual que las otras imágenes que se repiten, la permanencia.⁵

La imagen de la casa aparece desde su primer libro *Élegos* (1967), pasando de manera horizontal por *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Alfabeto del mundo* (1986), hasta el último, *Papiros Amorosos* (2002).

Es importante señalar que la imagen de la casa no siempre tiene la misma carga simbólica, por lo que en algunos poemas aparece sólo como referencia, mientras que en otros se eleva de manera vertical para significar, representar y alcanzar ese estado fenomenológico en que la imagen en su *psique* ya no es la del poeta, sino la de todos.

² *Loc. lat.* Que significa literalmente 'rara ave, ave extraña' y se emplea con el sentido de 'persona o cosa excepcional o difícil de encontrar'. <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=rara%20avis>

³ Ferrari, Américo. "Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo". En *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 14.

⁴ Explicado en algún momento por el propio Eugenio Montejo, el vocablo *Terredad* alude al milagro de haber estado en esta Tierra y lo que el hombre deja a su paso, y también alude a todo lo que pertenece a la Tierra, y que permanece por sus raíces, después de que el hombre ya no está.

⁵ Sin embargo, para construir un universo simbólico, como lo señala López Jimeno [1999], "no basta utilizar unas cuantas imágenes, sino que, [...] éstas deben cumplir tres requisitos imprescindibles: universalidad, identidad e inmediatez", como sucede en Montejo, donde su casa, la casa que describe el poeta, ya no solo es su casa, es la casa de todos, porque uno se apropia de ella, y es esta la universalidad de la imagen de la casa en Montejo; mientras que la identidad está en la identificación del poeta para con su casa y en que todos nos identificamos con ella, porque también es nuestra identidad, la llevamos con nosotros, es parte de nosotros; y la inmediatez se da en el momento preciso, en aquello o aquella imagen que nos llega al pensarla, recordarla o soñarla, en su inmediatez está toda esa carga afectiva y emocional.

La casa y su imagen en Montejo

De acuerdo con todo lo anterior, podemos comenzar con nuestra interpretación y análisis, y decir entonces que, prácticamente nacemos en la casa, la casa es nuestra cuna y son sus paredes lo primero que ven nuestros ojos de recién nacidos. En la casa están los que nos quieren, a los que queremos, en ella tenemos y encontramos un cálido recibimiento, a veces, una cálida despedida. De la casa parte uno hacia el todo, hacia el mundo y en ella tenemos cuanto necesitamos para regresar. La casa siempre nos pareció tan grande que es nuestro primer universo, nuestro cosmos. Y aunque cerremos la puerta al partir, siempre encontraremos la posibilidad de volver a abrirla a nuestro regreso.

En la casa nos formamos y también, nos transformamos, en ella o, mejor dicho, de ella surgen los cambios. En la casa habitan seres que conviven con nosotros y también los que ya no están y todo es como alguna vez estuvo. Y es nuestra memoria la que nos permite regresar una y otra vez, en una especie de eterno retorno. Es la memoria y también el trabajo de la imaginación lo que nos permite volver a la imagen de la casa; memoria e imaginación son inseparables para estos trabajos de la psicología del recuerdo y de la fenomenología poética que la produce.

En esta región lejana, memoria e imaginación no permiten que se les disocie. Una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. (Bachelard, 2000a, p. 29).

De esta manera, hay una comulgación del recuerdo y la imagen, es decir; son uno: lo que uno recuerda es la imagen y la imagen regresa una y otra vez en forma de recuerdo y se instala donde siempre ha estado, en el rincón de la memoria. Así, en un solo verso del poema *Setiembre* del libro *Terredad* de Montejo vemos esta comunión.

La casa fue derrumbada, no su recuerdo.⁶

En este verso, vemos cómo la memoria hace su trabajo de recuperación y Montejo es claro al decir que podrán derrumbar la casa, el edificio, las paredes, toda la parte física concreta, mas no su recuerdo, porque esta imagen va dentro, en lo más profundo del ser, y por no fuera, donde las cosas son más frágiles y porque, siguiendo con Bachelard, nunca serán lo mismo los recuerdos del mundo exterior que los recuerdos de la casa, por más que se viva empíricamente y se ande uno por el mundo. Nunca los espacios exteriores tendrán el mismo valor y sentimiento que los espacios de la casa, porque la casa es y siempre será el primer mundo del ser humano y seguirá viva en el recuerdo. "Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño" (Bachelard, 2000a, p. 29) y es que "la casa ya es un espacio cualitativamente distinto al resto del mundo" (Rodríguez Fernández, 1971, p. 225).

⁶ Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 113.

Por hoy mi casa gira en otro tiempo;
llegan desde sus soledades los ausentes
a reunirse en el salón, cerca del patio.

...

Cada quien regresó a su propia noche
cabalgando despacio hasta no verse.
La casa mudó tanto de seres y paisajes
que si volvieran ya a nadie reconocen.⁷

Así como en este poema *Ida y vuelta* de Eugenio Montejó, donde sus muertos regresan a la casa y luego desaparecen cabalgando despacio hasta no verse, la casa está en los recuerdos y en la psicología de lo que somos, pero es el poema, más que en el recuerdo, donde llegamos al fondo poético del espacio de la casa. En el poema la imagen de la casa nos conmueve con una profundidad inesperrada, pues la forma en que se presenta la imagen de la casa en el poema no va sola, sino que va rodeada con toda su psique. Al momento de estar la casa en el poema y al momento de leer su palabra, produce en nosotros una transgresión del tiempo y un detenimiento de la lectura para asimilar el golpe memorial; el golpe de los años que se juntan en un instante y en un solo espacio: el de la hoja blanca y el de la memoria, donde se produce la chispa del fenómeno psíquico.

Por eso dice Bachelard que: “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa”. De acuerdo con esto, escribe Montejó en el poema *Una casa*:

Una vez había
una casa en la tierra,

llena de noche dentro
y por fuera de nubes.

...

Y sobre su techumbre
las músicas errantes,
la compasiva melodía
de las estrellas.

...

La casa era en la tierra,
la tierra en la Vía Láctea
y el tiempo en el espacio
o viceversa.

Al fondo de sus muros
solo un grito de gallo
resonaba en las cosas
cuando ya nadie era nadie.⁸

Así pues, una y otra vez, como el poeta venezolano, regresamos a la casa, a ese rincón del universo que nos protege de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida (Bachelard, 2000a, p. 30). El ensueño de la casa se vuelve todo espacio, y el tiempo ya no ejerce su presión sobre la memoria (porque es transgredido), pasa de pronto a segundo término porque: “la memoria no registra la duración concreta [...] es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración” (Bachelard, 2000a, p. 31), y en éste poema Montejó no sólo evoca la casa, sino que la eleva por encima de la tierra, por encima de todo tiempo y espacio, porque como señala Bachelard, aquí no hay duración concreta, porque la memoria y la ensoñación lo superan, y el trabajo fenomenológico lo describe y lo hace posible en el poema.

⁷ Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 227.

⁸ Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 194-195.

Ahora bien, en el poema *Sobremesa*, leemos:

A tientas, al fondo de la niebla
que cae de los remotos días,
volvemos a sentarnos
y hablamos ya sin vernos.

Sobre la mesa vuelve el aire
y el sueño atrae a los ausentes.

Rectas sillas vacías
aguardan a quienes, desde lejos,
retornarán más tarde. Comenzamos a
hablar
sin vernos y sin tiempo.

A tientas, en la vaharada
que crece y nos envuelve,
charlamos horas sin saber
quién vive todavía, quién está muerto.⁹

Otra vez, en este poema de *Sobremesa* la casa se eleva por encima de todo, fuera y por encima de lo temporal, y esto hace posible que el poeta hable con los suyos sin necesidad de verse físicamente, mientras que el sueño atrae a esos mismos ausentes, cruzando esa delgada línea donde no se sabe quién está vivo y quien está muerto.

Lo curioso y extraño aquí, es que, a pesar de todo lo anterior; la casa producida por el recuerdo y por el sueño, no admiten una descripción en su totalidad, por lo que siempre quedan abiertas e incompletas las imágenes, lo que nos permite completarlas y lo que nos permite que esa casa de la que se habla sea la de

todos. "Las verdaderas casas del recuerdo, las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción" (Bachelard, 2000a, p. 34).

Por ello que el lector, en quien se reproduce y produce la imagen, no lea ya nuestra casa (o la casa del poeta), sino que vuelva a ver la suya, esto debido a los valores de intimidad y al evento fenomenológico de la imagen que lo hace posible.

Es cierto pues que recordamos la casa y que al recordarla regresamos a ella, sin embargo, toda su potencia psíquica la encontramos sólo en los sueños, ya que la casa natal más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño, donde éste resulta más poderoso que el mismo pensamiento sobre el cual aparentemente sí tenemos control.

El sueño es más poderoso que los pensamientos. Son las potencias del inconsciente quienes fijan los recuerdos más lejanos... Es en el plano del ensueño, y no en el plano de los hechos, donde la infancia sigue en nosotros viva y poéticamente útil. Por esta infancia permanente conservamos la poesía del pasado. (Bachelard, 2000a, p. 37).

Es, como lo asevera Rodríguez Fernández (1971), el yo poético el que atrae desde el pasado el conjunto de imágenes motivadoras que constituyen la casa de la infancia.

Tan altos son los edificios
que ya no se ve nada de mi infancia.
Perdí mi patio con sus lentas nubes
donde la luz dejó plumas de ibis,

⁹ Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 56-57.

egipcias claridades,
perdí mi nombre y el sueño de mi casa.¹⁰

En este poema de *Caracas* vemos enlazados esos dos elementos de los que habla Bachelard, es decir, la infancia y la casa; aquí están los dos, porque los dos tienen el mismo origen en el poeta y en el poema: el ensueño, plano donde se hacen posibles los recuerdos más lejanos y donde se produce la poética del pasado.

Así pues, siguiendo con el filósofo francés y con el poeta venezolano, habitar oníricamente la casa natal, es más que habitarla por el recuerdo, y al habitarla de esta manera, la casa es imaginada o soñada como un ser vertical, porque se eleva por encima de todo lo demás; y es también imaginada como un ser concentrado, porque de ella parte todo, es el punto central. De esta forma, la casa adquiere su carácter cósmico puesto que: “nos aparece como una planta de piedra que crece desde la roca hasta el azul de una torre” (Bachelard, 2000a, p. 37), y es además el lugar a donde el hombre vuelve para recuperar lo primitivo, donde ha dejado sus años y sus antepasados, y por donde pasarán siglos, porque el hombre sin pasado es nada.

En el poema *En los bosques de mi antigua casa*, aparecen, en su morada, de nuevo, los antepasados del poeta a quienes escucha a través de cierta música, porque ya no están.

En los bosques de mi antigua casa
oigo el jazz de los muertos.

Cae luz entre las piedras y se dobla
la sombra de mi vida en un reposo táctil.

Cuando recorra todo llamaré ya sin nadie.
Los muertos andan bajo tierra a caballo.¹¹

Las verdaderas imágenes son grabados, dice Bachelard, porque la imaginación las graba en nuestra memoria, y es solo el tiempo y a través del tiempo que se van tallando a marro y cincel sobre la piedra de nuestra memoria; con todo y su historia y prehistoria, que deben tener las grandes imágenes; “son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda”, señala el filósofo francés.

La luz de la casa y el cuerpo de la mujer

Ahora bien, de la imagen de la casa soñada y recordada, nos adentramos por el mismo medio a su interior, para descubrir otro elemento, un elemento sin el cual la casa no tiene vida y que también es un símbolo universal: la luz, la luz que representa el fuego¹², como la luz del poema *La casa encendida* de Luis Rosales.

Has llegado a tu casa,
y, al entrar,
has sentido la extrañeza de tus pasos
que estaban ya sonando en el pasillo
antes de que llegaras,
y encendiste la luz para volver a comprobar
que todas las cosas están exactamente

¹⁰ Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 141.

¹¹ Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 48.

¹² Desde Heráclito, el fuego es el símbolo de la vida. Ver *Diccionario de símbolos*, p. 209.

colocadas como estarán dentro de un año [...]¹³

Solo por la luz la casa es humana y está viva, y la misma lámpara fue siempre el signo de una gran espera, de aquél que regresaría algún día no físicamente, sino en su ensueño y memoria.

La luz de la lámpara y su llama simbolizan la guía, el faro, el calor y al hombre que vela; como la luz que se enciende en nuestro interior al recordar la casa, la que se produce en el poema, la que se produce al interior del sueño. Siempre es una luz que va de dentro hacia fuera, porque es la misma que simboliza a la memoria y la imaginación. La luz descubre, nos permite ver las cosas y señala un camino.

En el reino de la imaginación la lámpara no se enciende jamás fuera. Es una luz encerrada que sólo puede filtrarse al exterior (Bachelard, 2000a, p. 50).

No es sueño esa hora extática
donde me veo ir de tu mano
a través de los árboles quietos
de la casa sin nadie

... Uno de ambos
está soñando al otro,
pero en la luz que mezcla el tiempo
nos vemos y nos basta.¹⁴

En este poema *Dos llamas*, donde de nuevo está presente el tema del sueño, es gracias a la luz interior del sueño, que se

mezcla con el tiempo, porque de hecho la luz es medida de tiempo, que se ven uno al otro, dice Montejó, en la casa ya sin nadie. Aquí entra el tema del amor, donde ya no sólo es la casa, sino también el cuerpo de la mujer como casa, como apreciamos en este otro poema *La durmiente* donde se consolida esta analogía poética... esta metáfora.

Su cuerpo está conmigo pero adentro no
hay nadie,
es una casa sola,
una casa olvidada, desierta,
y no obstante en el fondo, si me asomo,
una llama dorada titila
y nunca se apaga.¹⁵

Aunque la casa, el cuerpo de la mujer, esté sola, desierta, dice Montejó, no obstante, en el fondo, si se asoma, hay una llama que nunca se apaga, que es la llama del amor, de la memoria, del recuerdo, del deseo, la imagen de la propia casa que siempre titila, es decir; que vuelve una y otra vez.

Eugenio Montejó confirma en el poema *La casa* que es en la mujer donde se construye la casa, ahí en lo profundo de su cuerpo, al fondo, nos espera. En este caso es el cuerpo de la mujer amada, de la mujer deseada, donde se busca el refugio.

En la mujer, en lo profundo de su cuerpo
se construye la casa,
entre murmullos y silencios.

...
Al fondo de su cuerpo la casa nos espera.¹⁶

¹³ Rosales, L. (2011). *La casa encendida*. Disponible en <http://micasaesmimundo.blogspot.mx/2011/07/luis-rosales-la-casa-encendida.html>

¹⁴ Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 58.

¹⁵ Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 183

¹⁶ Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 120-121.

Así, Montejo, conocedor de las creencias budistas y orientales¹⁷, sabe que el budismo relaciona la casa con el cuerpo humano y Bachelard refuerza esta concepción al señalar que: "la casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano" (1965, p. 83).

Pero no sólo es en el cuerpo de la amante que se hace la analogía, la metáfora, también sucede con el cuerpo de la madre, por la seguridad que ésta brinda, como la casa que es. "La casa es también un símbolo femenino, con un marcado sentido de refugio y protección en el seno materno" (López Jimeno, 1999, p. 317). Veamos para esto el poema *Oscura madre de mis élegos*.

Oscura madre de mis élegos,
tú que gravitas, tú que antecedes,
calma central en el vacío de la casa.¹⁸

Coincidimos con López Jimeno en que la casa, cuando es idealizada por el filtro de la memoria, está estrechamente vinculada a la figura materna, de indudable carga afectiva y, por consiguiente, simbólica (1999, p. 317). En esta casa, la mujer, la madre, que está antes que todo, porque de ella venimos y hacia ella volvemos, y porque es creadora de vida, es y será siempre la calma en ese vacío que a veces encontramos en la casa, porque su imagen gravita (está por encima de todo) como la imagen de la casa; no existe casa sin su presencia materna. Estas son pues dos imágenes arquetípicas: la madre y la casa.

Conclusiones

Es indudable que, para la mayoría de nosotros, como para el poeta, la casa, la imagen de la casa, es una referencia vital y emocional de primera magnitud, puesto que evoca seguridad, calor, protección e identidad. Es el origen y el refugio al que siempre se puede retornar y "en un somero análisis psicológico, el símbolo de la casa parece reflejar el interior de la persona" (López Jimeno, 1999, p. 317).

Si bien cada casa es única y distinta a cualquier otra, y como bien lo señala López Jimeno (1999) refleja mejor que nada la personalidad de su inquilino y cómo éste la recuerda, también es cierto que a través del acto fenomenológico que se logra en el poema, por esa elevación psicológica y semántica, cada casa es única y universal, nos apropiamos de ella y deja de ser sólo la casa del poeta; esto también es trabajo, como lo señala Bachelard, de la ensoñación y del recuerdo.

En Eugenio Montejo la imagen de la casa aparece siempre como un deseo de retorno, de comunicación, de diálogo, de espacio siempre habitado por la infancia, por la familia y por los ausentes; al mismo tiempo representa lo enraizado en la tierra, con sus raíces inquebrantables que la enlazan con el cosmos.

Dado todos estos elementos podemos concluir que, la casa, su imagen, su evocación, su vínculo con la tierra, simboliza en la poesía de Eugenio Montejo la permanencia¹⁹, y junto con las demás fi-

¹⁷ Como Octavio Paz en *La llama doble*.

¹⁸ Montejo, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 49.

¹⁹ A decir de lo que permanece, esa misma permanencia de la que habla Heidegger en su texto *Hölderlin y la esencia de la poesía*, donde señala que "la constancia y la permanencia sólo aparecen cuando lucen la persistencia y la actualidad. Pero

guras recurrentes en su obra, que no analizamos aquí, configura y es parte de su poética de la *Terredad*, que es, como el mismo poeta lo señala, el milagro de haber estado en la tierra y lo que el hombre deja a su paso. Como bien lo indica Jorge Ramírez, en su ensayo *La habitación de Eugenio Montejó*, “es bastante claro que existe en la voz poética una conciencia para buscar, en el alfabeto del mundo, la esencia vital que triunfa sobre lo efímero...” (2013, p.39).²⁰

Termino citando las palabras de Américo Ferrari al referirse a la casa evocada por Eugenio Montejó, como decía Guillermo Sucre, a ese centro al que siempre vuelve la poesía de Montejó:

...la memoria lo refiere todo a una experiencia singular e intransferible, la memoria fusiona los planos del tiempo, pasado y presente, de la existencia, vida y muerte, pero también del espacio físico:

esto sucede en el momento en que se abre el tiempo en su extensión. Hasta que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia, puede por primera vez exponerse a lo mudable, a lo que viene y a lo que va; porque sólo lo persistente es mudable” (Heidegger 1992: 137). Esto sin duda nos ayuda a justificar y entender el porqué de la siempre actualidad de la imagen de la casa en la poesía de Eugenio Montejó. El mismo Hölderlin escribió que: “Lo permanente lo fundan los poetas”. Además, como lo señala Portuondo: “Afirmado en lo permanente el hombre puede afrontar lo variable, cambiante y mutable...” (En Portuondo, 1974, p. 108).

²⁰ “...la suya es una poesía de la conciencia de lo efímero, de la desposesión, de la nostalgia de un pasado personal que lo lleva a la búsqueda de sus primeras fuentes”. (Mora, 2008) Y para María del Rosario Chacón Ortega (2000) en la poesía de Montejó el poema “se construye como una casa donde habita el ser. De esta manera, el poema tendrá resistencia ante el tiempo y la muerte porque será permanente...”.

un rincón de Venezuela con un entorno de bosques tropicales... (1988, p. 16).

Bibliografía

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrari, A. (1988). “Eugenio Montejó y el alfabeto del mundo”, en *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montejó, E. (1988). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montejó, E. (2005). *Alfabeto del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Portuondo, J. A. (1974). *Concepto de la poesía y otros ensayos*. México: Grijalbo.

Hemerografía

- Ramírez, J. (2013). “La habitación de Eugenio Montejó”, en *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*.
- Rodríguez Fernández, M. (1971). “La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda”, en *Anales de la Universidad de Chile*, Año CXXIX, núm. 157-160.

Cibergrafía

- Chacón Ortega, M. del R. (2000). "Eugenio Montejo: La magia del alfabeto más allá del horizonte de la página", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/montejo.html>
- López Jimeno, A. (1999). "El símbolo de la casa en la poesía de Yorgos Seferis", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/montejo.html>
- Mora, P. (Agosto, 1998). *Acto de Fe*. VI Encuentro de Escritores Colombo-Venezolanos. Cúcuta. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/poesiasa2.html>
- Mora, P. (2008). "Eugenio Montejo, luminoso y cósmico", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/emontejo.html>
- Real Academia Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Disponible en <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?key=rara%20avis>
- Rosales, L. (2011). *La casa encendida*. Disponible en <http://micasaesmimundo.blogspot.mx/2011/07/luis-rosales-la-casa-encendida.html>

ANTONIO MARQUET*

Albert Camus: *Calígula* y el poder tiránico**Albert Camus: *Caligula* and tyrannical power****Resumen**

Al leer la sección de Suetonio consagrada al emperador, en *La vida de los Césares*, se puede afirmar que *Calígula* de Albert Camus es más que el retrato de un tirano. Es toda una reflexión sobre la tiranía y el poder, sobre las relaciones del Estado y la poesía; y en general de la cultura con un Estado dislocado por la complacencia de la maquinaria de los privilegiados y creadores.

Palabras clave: Albert Camus, Calígula, existencialismo, tiranía, cultura y tiranía

Abstract

When reading Suetonio's section dedicated to the Emperor in *The Life of the Caesars*, it can be affirmed that Albert Camus' *Caligula* is more than the portrait of a tyrant. It is a whole reflection about tyranny and power, about the relations of the State and Poetry; and in general, of culture with a State which had been dislocated by the machinery compliance between the privileged and the creators

Keywords: Albert Camus, Caligula, existentialism, tyranny, culture and tyranny

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 137-158.

Fecha de recepción 27/01/16 > Fecha de aceptación 27/11/16

antonio.marquet@gmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

*Este mundo carece de importancia y quien
reconoce eso conquista su libertad. (p. 34)*

El origen de este ensayo es remoto y cercano en el tiempo. Echa sus raíces en el momento de mi primer acercamiento a Camus, en la adolescencia, cuando empezaba a leer en francés. La figura del Emperador de negra aureola en busca de la luna es poderosa: "Si duermo, ¿quién me dará la luna?" (p. 23) dice el Emperador la primera vez que revela el motivo de sus desvelos, su proyecto vital, en la primera obra de teatro de Albert Camus.¹ En aquel momento adolescente percibí la poesía del hombre aquejado por la muerte de su hermana y amante, así como el horror de las arbitrariedades imperiales. *Calígula* fue la primera y la más exitosa obra de Camus, "considerada por la crítica especializada texto canónico en la historia del teatro francés del siglo xx". (Dubatti, 2011)²

¹ En *La vida de los doce Césares*, Suetonio menciona de paso esta vocación "lunática" del Emperador Calígula: "Por la noche invitaba a la luna, cuando estaba en lleno y en todo su esplendor, a venir a recibir sus abrazos y compartir su lecho." 2ª parte, cap. xxii. Así expresado, el hecho parece más otro rasgo de la patología de un psicópata. Sin embargo, Camus le da otra proyección. Es poderosa esa imagen en la que el sujeto se encuentra en estado de alerta, de vigilia permanente ante el deseo, por absurdo que pueda parecer. El perfil del sujeto se establece por la capacidad de relacionarse con lo que desea. En esta obra, se presenta el itinerario de un hombre que despierta tanto la fascinación como el horror. ¿Cómo un hombre que desea la luna puede cometer tantos crímenes, con tal sangre fría?

² Hugo Iriarte descalifica el teatro de Camus de manera atropellada, afirmando que su vuelo poético lo hace un teatro efectista, desprovisto de diálogos verosímiles. También no ve en ella sino teatro de tesis. Estas son sus palabras: "Cuando era joven



Mi reencuentro con *Calígula* ocurrió más de tres décadas después en La Habana. Al paso del almendrón (taxi colectivo), vi anunciada la obra en el Teatro Trianón, en el barrio del Vedado, a la que decidí asistir inmediatamente. El doble redescubrimiento de la pieza (tuve la oportunidad de verla dos veces), caló hondo. En esta ocasión, la puesta avanzaba de manera polarizada: un pueblo soporta las aberraciones de un tirano cuyo séquito se hace vestir con uniforme soviético y cuyo palacio exhibe insignias estalinistas. No habría mayor condena del sistema comunista que el compararlo con la tiranía caligulesca: la crítica es frontal. Sin duda constituye una grata experiencia observar la crítica

admiraba Calígula, ahora no tanto. En esta pieza aparece el absurdo a través del personaje central. Calígula sale a escena contrariado porque quiere la Luna y no puede tenerla. Así dan comienzo sus despropósitos. Ahora, el emperador, dado su poder absoluto, decide arbitrariamente el destino de los ciudadanos. El mandatario es absurdo, luego el destino de la gente es absurdo. La pieza puede ser sobre el absurdo, pero ella misma no es absurda, es perfectamente lógica. Las obras de Ionesco no son sobre el desquiciamiento, como Calígula, son desquiciadas ellas mismas, argumento, personajes, diálogos son absurdos. La obra es programática, manipulada para que exhiba una tesis." Más adelante señala que: "Ésta es una limitación del arte teatral de Camus. Tiene otras. Entre ellas la aparición de lo poético en su dramaturgia."

abierto al régimen cubano, desde la escena, lo cual, junto con las acciones dominicales de las Damas de blanco, a la puerta de una iglesia en Miramar,³ modula la idea de que existe en Cuba un férreo control estatal.

Hugo Iriarte (2013) señala que:

A Camus le fascinaba el teatro. Había sido actor y disfrutaba dirigiendo. Fue amante de María Casares, la famosa actriz. El papel de Calígula, su primera pieza, lo encarnó un ángel de la escena, Gerard Philip.

Tejido con una serie de frases deslumbrantes, inteligentes y dotadas de una gran contundencia, el texto de Camus ciertamente se puede leer e interpretar sesgadamente en el contexto político de Cuba. Si se siguiera esta estrategia dicotómica, si pusieran *Calígula* en Italia tendría que ver con el Cavaliere; en México,

con el PRI.⁴ Sin embargo, la obra de Camus es mucho más amplia: en lo político (apenas una de las líneas) es sobre la tiranía en general, sobre las arbitrariedades del gobierno y la pasividad de los gobernados. Estrenada en 1945, seguramente el público pensaba ante todo en Hitler y en una caterva de tiranos históricos. La obra, sin embargo, fue escrita en 1938 tras haber leído *Los doce Césares* de Suetonio.⁵



Parte de mi sorpresa ante la puesta se debió a la idea difundida de que el régimen cubano es alérgico a la crítica. Sin embargo, las referencias de la puesta en escena de *Calígula* al régimen castrista son directas. Ciertamente, todo en la obra

³ Los domingos, después de la misa de doce en la Iglesia de Santa Rita, en el parque de la Quinta, un grupo de mujeres vestidas de blanco se manifiestan contra el Régimen castrista. Solicitan la liberación de sus familiares que han sido sentenciados a 28 años de prisión. En su página de internet, <http://www.damasdeblanco.com/> [consulta 21 de noviembre de 2016] aparece esta solicitud, fechada el 1º de abril de 2003.

A la opinión pública internacional:

Nosotras, las esposas, madres, hijos e hijas de aquellos hombres y mujeres que se encuentran injustamente encarcelados luego de la reciente ola masiva de arrestos en contra de la disidencia pacífica de Cuba, pedimos su solidaridad y apoyo para una campaña internacional exigiendo la liberación inmediata de nuestros familiares, quienes han sido arrestados por ejercer la libertad de expresión y pensamiento, y por querer lograr para nuestra querida nación la reconciliación y el respeto a los derechos humanos.

El texto hace referencia a la llamada Primavera negra de Cuba de 2003, cuando se arrestó a 75 personas.

⁴ En "Albert Camus: Caligula theatre of the absurd", Simon Lea afirma que: "The Parisian post-war audiences couldn't fail to see a Hitler-like dictator in Caligula; Michael Grandage styled his Caligula after Prime Minister Tony Blair." <http://camus-society.com/caligula-albert-camus.html> [consulta 23 de noviembre de 2016].

⁵ En su biografía, Lotman (1997) señala que en 1935, Camus aprobó el *Certificat d'études littéraires classiques*. Su profesor Jean Grenier recuerda el interés del joven estudiante por Suetonio. Posteriormente Camus asistió a conferencias con Jacques Heurgeon, sobre la familia de Augusto. Suetonio marcó de tal manera a Camus, que el autor de *El extranjero* llegó a firmar notas periodísticas con el nombre del historiador latino.

está bañado con la farsa. Al inicio el espectador se topa con un amplio prólogo con música de circo en que los personajes se mueven como marionetas. Es tan extensa la introducción que por un momento el espectador piensa que eso podía ser todo, que habían decidido poner una versión muda de *Calígula*. Sin duda hubiera sido necesario condensar esta parte. Es excesiva. Además del extenso prólogo, también habría que hablar del engolamiento de parlamentos.



El escenario estaba formado por paneles en donde se encontraban tanto uniformes militares como las condecoraciones que dominan y dan estructura al espacio. Hay dos niveles: en el segundo obviamente está el trono, donde Calígula es adorado como diosa. En el centro, en el punto de fuga del escenario, se erguía un gran marco art déco, tras el que se distinguía el retrato cortado del tirano (de su rostro sin ojos, solo se distingue la boca y la nariz) donde posa un doncel romano.⁶

⁶ Sería importante reflexionar sobre el significado simbólico de este escenario, donde los uniformes y las medallas (acartonados, segmentados) envuelven el acontecer: en ese espacio todo estaría marcado por lo falso, hueco, inhumano, el culto a las jerarquías.

Vi a dos actores representar el rol protagónico de Calígula: uno amanerado que pronuncia los parlamentos con notoria rapidez y seguridad⁷; otro que podría calificarse de grave. En la obra priva además una lógica travestista: actores aparecen en el papel de mujeres; actrices, en el de hombres.⁸

La obsesión de Calígula por los imposibles lo arrastra a los cuerpos que lo rodean y que él imagina como esclavos de su deseo. Esta lectura nuestra, siguiendo las pautas de una manera de hacer que nuestro grupo ha ido fundamentando con cada estreno, ratifica esas posibilidades eróticas. Travestismo y sensualidad enlazan a los protagonistas, quebrantando normas de género convencionales para tramar otras lecturas sobre lo masculino y sus desbordes, sus fórmulas de un deseo que incluye a los cuerpos semejantes y los reinventa mediante abrazos y provocaciones que Teatro El Público emplea no solo para ofrecer una

⁷ Suetonio describe la homosexualidad de Calígula en varios pasajes, uno de los cuales es el siguiente: "Jamás cuidó de su pudor ni del ajeno; y créese que amó con amor infame a M. Lépidio, al payaso Mester y a algunos rehenes. Valerio Cátulo, hijo de un consular, llegaba a gritar que lo habla prostituido y que estaba extenuado por ello." 2ª parte, cap. xxxvi.

⁸ Suetonio describe las preferencias travestistas de Calígula en la 2ª parte: "Su ropa, su calzado y en general todo su traje no era de romano, de ciudadano, ni siquiera de varón. Frecuentemente se le vio en público con brazaletes y manto corto guarnecido de franjas y cubierto de bordados y piedras preciosas; otras veces. con vestidos de seda y túnica con mangas. Por calzado, llevaba sandalias, coturno, o botines de corredor, y algunas veces zueco de mujer. Con mucha frecuencia se presentaba con barba de oro, llevando en la mano un rayo, un tridente o un caduceo, insignias de los dioses, y algunas veces se vestía también de Venus." Cap. LII.

lectura irreverente de Camus, sino para decirnos, a través de esos "atrevimientos" que sus personajes e ideas son también cómplices de este tiempo, de esos cuerpos que juegan a usar uniformes y vestuarios que, en sus juegos anacrónicos, en sus referencias al mundo de la alta costura, quieren saberse provocativos: espejos peligrosos de un placer que no distingue los límites de la posesión, sino que la hace estallar en términos de teatro y seducción progresiva.

De esta forma, el director de la puesta cubana, Carlos Díaz, justifica el travestismo en la Cartelera teatral cubana.⁹

Los paneles del escenario están colocados en líneas de fuga que dan al palacio una dimensión de gigantismo, como si fuera la única construcción en el horizonte. Una puesta en escena, sin duda impactante, pero que redujo el alcance del texto camusiano.

Retratado con los más oscuros colores, Calígula es escalofriante, maniaco, terrorista, cruel, despiadado, insolente, megalómano, frívolo, grotesco, ridículo. Suetonio hace un retrato del tirano en los siguientes términos:

Era alto, tenía la tez lívida y el cuerpo mal proporcionado, las piernas y el cuello muy delgados, los ojos hundidos, deprimidas las sienes, ancha y abultada la frente, escasos cabellos, enteramente calva la parte superior de la cabeza y el cuerpo muy velludo. Por esta razón era crimen capital mirarle desde lo alto cuando pasa-



ba, o pronunciar, bajo cualquier pretexto que fuese, la palabra cabra. Su semblante era naturalmente horrible y repugnante, y procuraba hacerlo más espantoso aun, estudiando delante de un espejo todas las fisonomías que podían infundir terror. No era sano de cuerpo ni de espíritu. (2ª parte, cap. L)

Sin embargo, Roma se inclinó ante él, le quemó incienso. Calígula es la muestra de lo que puede llegar el hombre en indignidad, cobardía, bajeza. Ya sea para salvar el pellejo o para obtener privilegios, los patricios no conocen límites en la abyección lisonjera. Camus se focaliza en la tiranía desde el punto de vista del tirano, de los patricios, de la cultura, de los intelectuales, de su amante. La obra es un retrato penetrante de un tirano, al mismo

⁹ <http://www.cubaencuentro.com/cartelera/agenda/temporada-de-caligula-una-puesta-en-esce-na-de-teatro-el-publico-282610> [consulta el 20 de febrero de 2016].

tiempo que una reflexión sobre las consecuencias de la tiranía. No es un retrato en blanco y negro. Sin duda es detestable el tirano, pero ese tirano, por execrable que resulte, vivió de acuerdo con sus elecciones. Se atrevió a cuestionar todo: la divinidad, el poder, las convenciones, las relaciones con los súbditos, a poner en relieve la indignidad de los hombres, la capacidad de rebajarse, de perder la compostura. Todo esto en el marco de la insolidaridad con el otro. Es decir, los patricios son testigos de las arbitrariedades que comete Calígula, sin embargo, nada les importa. Sólo reaccionan cuando les afecta directamente a ellos mismos. Pero ya es tarde: entonces se enfrentan con la misma insolidaridad de los otros.

Las coordenadas de Tanatos

La pieza comienza con la muerte de Dru-silla y termina con el asesinato de Calígula. De una muerte a otra se producen otras tantas muertes, sin sentido, como la propia vida, que transcurre en la convención y en la indolencia. En *Calígula* todo tiene que ver con la muerte. A ella se refiere cada uno de los jueguitos que impone Calígula: la obligación de nombrar al Estado como heredero, decretada por Calígula, conlleva la muerte del testador; el cierre de los silos imperiales para provocar hambre y, por consiguiente, la muerte, así como el concurso de poesía, que se juega a muerte, y cuyo tema es la muerte: con gran facilidad y rapidez, Calígula decreta la muerte del poeta cuando los versos se vuelven declamatorios y huecos. Durante un lapso de por lo menos tres años, Calígula ofrece la muerte de manera arbitraria a muchos.

Políticamente el tema de *Calígula* se desplaza del poder tiránico y del retrato del monstruo a la cuestión de ¿por qué sobreviene tan tarde el asesinato del tirano, cruel, arbitrario, sanguinario? ¿Por qué lo soportan tanto los patricios, a riesgo de su propia vida, a costa de tantas muertes? ¿Por qué esa distancia entre la necesidad y la acción, entre el deseo de los patricios y la puesta en marcha del complot para asesinarlo? Desde la primera escena, los patricios quieren destituir a Calígula porque no se ocupa de los asuntos de Estado. El emperador ha abandonado su puesto, y se desconoce su paradero. En ese prolongado periodo sobrevienen demasiados atropellos, prevalece la violencia. Por otro lado, el espacio escénico se abre durante el lapso en que la decisión se transforma en acto.

Calígula es un catálogo de la ignominia humana, de la pusilanimidad, de la frivolidad, de la incapacidad de tomar una decisión, del largo camino para tomarla, del alto precio que el sujeto paga por no actualizar su decisión. Calígula pone a prueba el valor de los patricios, el grado de tolerancia que tienen con los atropellos y la arbitrariedad. Al final, el costo de la inacción es inmenso.

La tiranía como sistema

Gobernar como sinónimo de robar, divisa de Calígula, es el punto de arranque de la pieza de Camus. El tirano roba no sólo dinero, sino decreta impuestos a productos esenciales, para causar mayores males, desesperación, y desde la perspectiva del tirano, medir el alcance de su poder en el espejo de la (nula) reacción de las víc-

timas. Calígula es un cleptómano en muchos niveles.

El emperador Calígula pone en relieve la falta de dignidad de los patricios, el grado de abyección al que pueden llegar. El cuestionamiento de Calígula es total. No deja territorio sin hollar. Por donde pasa, siembra el terror, logrando que prevalezca la arbitrariedad, el atropello, el malestar, el miedo, la desarticulación no solo grupal, sino subjetiva. A este respecto, Antonio Saborit (2013) señala que uno de los temas esenciales de Camus es "la negativa a asumir la responsabilidad moral del bien y la salvación de los otros".

Calígula no tiene por qué justificar nada. Lo primero que le complace es romper con el encadenamiento de los hechos con causas racionales que los justifiquen. No hay razón para nada, excepto que sus decretos deben acatarse y entrar en vigor de manera inmediata. De esta forma, se convierte en un ser aterrador, un personaje de pesadilla. La aspiración del tirano sería convertirse en la razón, de presidir cada hecho.

Es preciso leer el texto con detenimiento para entender que era una osadía iluminar al emperador con cierta luz favorable, con cierta simpatía, como cuando señala su descontento generalizado:

No soporto este mundo, no me gusta tal como es. Por lo tanto, necesito la luna, o la felicidad, o la inmortalidad, algo que por demencial que parezca, no sea de este mundo. (p. 21)¹⁰

¹⁰Anteriormente había señalado "No me gusta como son las cosas" (p. 20). Cabe poner en relieve, el lugar donde coloca la felicidad, como algo demencial, ajeno a este mundo. Todo pertenece a este mundo, bueno o malo, nos guste o no. No hay nada fuera de él.

Aunque pudiera parecer poético, querer la luna es en primer lugar símbolo de lo imposible, de lo absurdo, de un deseo egoísta, de lo auténticamente lunático. ¿Para que la querría? De conseguirla ¿qué haría con ella? Desear la luna, pone en evidencia, además, la ausencia del otro: semejante deseo no incluye a nadie: ni a su amante ni a sus súbditos.

El deseo, de la luna o cualquier deseo, está fuera del horizonte de satisfacción. Querer la luna, está fuera de las posibilidades humanas, fuera de cualquier lógica. Es preciso entender que al afirmar esto, Calígula parte a un camino sin retorno, al encuentro de sus paradojas: desearla es tan absurdo, como absurdo sería cualquier otro deseo. El deseo se inscribe en el registro de lo imposible, de lo prodigioso, al mismo tiempo, de lo extremo. ¿Qué revela el deseo de la luna en el deseante? En primer lugar, tomando el contexto biográfico en el que surge este deseo, es una manera de huir ante los golpes de la vida, la muerte de su hermana y amante, Drusilla, y, al mismo tiempo, el condenarse a no obtenerla. Expresar ese deseo, significa una huida del contexto de fuerte pérdida y del peligro que corre frente a la revancha de los patricios.

Querer la luna, también significa inscribirse en el reino de la noche, al mismo tiempo que registrarse en la soledad absoluta. Nadie compartiría semejante propósito. Calígula es de otro registro, nadie como él, nadie como el monstruo, nadie como este personaje que está en búsqueda de absoluto; nadie como él de delirante y excesivo. Y al mismo tiempo, en la medida de que es sujeto deseante, tan igual a cualquiera, formulando deseos irrealizables y absurdos.

De joven, yo no pude sino sentir fascinación ante la formulación tan clara y poética del deseo. El sujeto es lo que desea... o más bien lo que se encuentra entre el deseo y el fracaso permanente de obtener aquello que desea; es decir, las negociaciones forzosas que deben realizarse ante el permanente fracaso de obtener lo que se desea.

Indiferente a la muerte, un ser harto de la adulación cortesana, de la indolencia convenenciera de los patricios, de sus manipulaciones, Calígula es catalizador del cambio. Quereas observa la *queeridad* del emperador de la siguiente manera:

Un emperador artista es un disparate. Ya sé que hemos tenido uno o dos. Ovejas negras las hemos tenido en todas partes. Pero aquellos tuvieron el buen gusto de limitarse a ser funcionarios. (p. 16)

Estando el emperador tan negativamente investido históricamente, la animadversión e impaciencia de Camus se dirige contra clases privilegiadas cínicas y cómplices de cualquier atropello, siempre y cuando no se toquen sus intereses ("Preferiría que me dejaran con mis libros" afirma Quereas). Desde esta perspectiva, la puesta cubana de Carlos Díaz es reductora. Por supuesto que se puede poner la obra identificando a Calígula con Castro, con el priísmo o con el prianato, o con el tirano más a la mano y confiriendo la toga de la víctima al entorno del tirano. En Cuba, para hacerlo más grotesco, Calígula es una loca amanerada cuya jotería extreme. Machismo aparte, semejantes interpretaciones no son fieles a Camus que sin duda no pretendió describir en blanco y negro el problema de la tiranía. Por el contrario, como ya dije, el entorno del em-

perador es grotesco, blandengue, acomodaticio, calculador, indiferente ante los atropellos que comete el tirano. Si acaso reaccionan, lo hacen solos, *in extremis*, sin ser secundados por su clase, cuando sus intereses económicos o familiares han sido severamente afectados. De lo contrario son ajenos a la solidaridad y a los valores (Quereas: "aunque estoy con vosotros, no tengo nada que ver con vosotros." p. 47). Helicón llega a responder al Emperador cuando le pregunta su opinión: "Sabes muy bien que nunca pienso. Soy demasiado inteligente para hacerlo." (p. 20) A la pereza, se suma el cinismo, la indolencia de uno de los fieles de Calígula.

Con un espíritu práctico, a los patricios les preocupa su seguridad y mantener sus privilegios. Así descrita, la plutocracia es similar a cualquier otra, en la Antigüedad o ahora mismo. En contraste, Calígula hace propuestas radicales e inhumanamente "lógicas": si se concede mayor importancia al dinero sobre la propia vida, entonces la vida (su vida) carece de valor:

Una vez admitido que el Tesoro tiene importancia, la vida humana deja de tenerla. La cosa es clara y meridiana. Cuantos opinan como tú deben admitir este razonamiento y hacerse a la idea de que, puesto que para ellos el dinero lo es todo, su vida no vale nada. Por lo que a mí respecta, he decidido ser lógico... (p. 31)

Con este raciocinio, colocando a la lógica por encima del respeto a la vida, se lleva a cabo una violenta expropiación de las fortunas patricias para transferirlas a las arcas del imperio: la coerción es brutal. Además, el saqueo se acompaña de un plan de asesinatos múltiples ordenados al

azar.¹¹ Si los Patricios reclamaban que los asuntos financieros eran urgentes, nada pueden contra-argüir frente a esta solución que resuelve inmediatamente el vacío de las arcas.¹² El orden humano causa-efecto ha quedado roto. Desde el punto de vista jurídico, la vida humana ha dejado de estar protegida por coordenadas legales, puesto que ha sido relegada. Los poderosos están de acuerdo con que el dinero

tiene mayor importancia. Esta falacia es una retaliación a que lo molesten, a que esperen del emperador algo o le exijan cualquier cosa. Para satisfacer su demanda, les arrebatara sus haberes.

¿Por qué el hecho de privilegiar el dinero significaría restar importancia a la vida humana? Bajo la exigencia de que atienda a lo más importante, es decir, los asuntos de Estado, lo secundario cae fuera de toda consideración (y protección). Entonces, Calígula, en tanto que encarnación del máximo poder, solo debe ocuparse de lo fundamental, es decir la economía. Lo demás debe ser relegado, condenado al vacío, a la muerte. Este pensamiento solo pudo ser irrefutable para el megalómano que subraya el desprecio al otro. En su delirio de grandezas, desconoce lo secundario y lo borra. Todo es calibrado rigurosamente bajo esta escala. En su afán jerárquico el pensamiento queda reducido a un ejercicio grotesco donde, si hay sentido, tiene que ser jerárquico. Tal orden lleva a la cosificación, a la fetichización. No cabe detenerse en la opción la bolsa o la vida. Nada escapa a la bolsa. Ninguna otra consideración merece la pena. Incluso lo humano. Si los patricios han optado por la bolsa; Calígula les mostrará las consecuencias de solo atender la bolsa.

El intercambio es amenazador. Aparentemente, Calígula concuerda con las preocupaciones de los patricios sólo para causar terror, para aplicar de manera literal su pensamiento. Al principio, Calígula se aparta; no dice nada, en duelo por la muerte de su hermana, pero castiga a quien le urge a atender los asuntos públicos. En lugar de ofrecer una respuesta a la ansiedad de los patricios que observan las errancias del Emperador ("Si no vuelve, habrá que reemplazarlo. Entre

¹¹ El plan de Calígula consiste en "Primera fase: todos los patricios, todas las personas del Imperio que dispongan de alguna fortuna –pequeña o grande, eso da igual– deberán obligatoriamente desheredar a sus hijos y hacer testamento ahora mismo a favor del Estado." (p. 29)

¹² A este respecto Suetonio señala en la biografía de Calígula que: "Agotados los tesoros y reducido a la pobreza, recurrió a la rapiña y se mostró fecundo y sutil en los medios que empleó: el fraude, las ventas públicas y los impuestos. Pretendía que aquellos cuyos antepasados habían obtenido para ellos y sus descendientes el derecho de ciudadanía romana, lo gozaban ilegalmente si no lo habían recibido de sus padres, porque la palabra descendientes no podía entenderse, según él, más allá de la primera generación; y cuando le presentaban diplomas acordados por Julio César o Augusto, los anulaba como títulos viejos y sin valor. Persiguió por falsa declaración a aquellos cuyo caudal había aumentado de cualquier manera, y por poco que fuese, después de la época del último censo. *Rescindió, por causa de ingratitud, los testamentos de todos los primipilarios que desde el principio del reinado de Tiberio no habían dejado su herencia ni al emperador ni a él. También anulaba los de los demás ciudadanos, cuando declaraba cualquiera que el testador había manifestado al morir, deseos de que fuese el César su heredero. Dada así la alarma, muchas personas desconocidas le llamaron abiertamente a la sucesión con sus amigos, muchos padres con sus hijos. Entonces decía que era irrisión vivir después de haberle nombrado heredero, y a la mayor parte de éstos mandaba pasteles envenenados. No subía como juez a su tribunal sino después de haber fijado la cantidad que quería recoger, y en cuanto la recogía, levantaba la sesión. Impaciente siempre por marcharse, condenó una vez en una sola sentencia a más de cuarenta ciudadanos acusados de diferentes crímenes, y despertando a Cesonia, se alabó de haber ganado su jornal mientras ella dormía la siesta.*" cap. XXXVIII

nosotros, no faltan emperadores.”), hay una retaliación brutal. Pronunciada de manera categórica, la argumentación de Calígula no admite atenuantes, discusión o excepciones. Establecidas las prioridades, se procede a la acción. Calígula dicta los decretos para que el peso de la ley se vuelva acto, es decir, despojo y muerte.

Con lógica inflexible, extremista, terrorista, Calígula ejerce de manera abusiva el poder. Luego procede a través de una voluntad de legislar, de establecer como irrefutables los corolarios que salen de su boca. Son falsos razonamientos que nada tienen que ver con la lógica y sí con hacer circular el terror: no hay vuelta de hoja.

Arrodillado, el palacio ora a Calígula



vestido como Venus

Al final, la burla que hace Calígula de la religión es devastadora. Deciden matarlo por esa burla abierta que es la gota que derrama un vaso que se había llenado con mucha anterioridad. No porque crean en Venus, sino por el carácter blasfematorio de Calígula. Sin embargo, no oponen argumentos a la farsa que propone para desmontar su piedad: a fin de cuentas, nadie puede negar que los patricios sumisamente rezan a cualquier monstruo. El Emperador se traviste de Venus, mientras su

amante Cesonia,¹³ dirige la oración. Los patricios se ponen a repetir pasivamente las líneas de la oración que improvisa su amante. De tal farsa se desprende que la religión exige una gran pasividad del creyente, dispuesto a quemar incienso y rezar en la pantomima más grotesca. Cabe señalar que la pieza de Camus no hace referencia al pueblo:¹⁴ el negocio tiránico es un asunto de clases privilegiadas.

La agenda existencialista incluye no un universo escindido de buenos y malos, sino un mundo en el que nadie es inocente, en el que el sentido ha caído y es preciso vivir con ello, entre los escombros de un sistema abiertamente disfuncional, en el duelo.

Perder la vida es cosa nimia y, llegado el momento, no me faltará valor para afrontarlo. Pero lo que me resulta insostenible es ver desvanecerse el sentido de esta vida, ver desaparecer nuestra razón de existir. No se puede vivir sin una razón. (p. 48)

El tirano no es el único responsable de la tiranía; lo son también los patricios. Esta afirmación va en contra de los postulados de la puesta en escena de Carlos Díaz, que establece una línea divisoria entre buenos y malos, víctimas y victimarios. El espectador no puede identificarse con ningún carácter de la pieza de Camus.

¹³ Suetonio señala que Calígula: “Cuántas veces besaba el cuello de su esposa o de su amante, decía: Esta hermosa cabeza caerá en cuanto yo lo ordene; y muchas veces repetía que mandaría dar tormento a su querida Cesonia para que dijese ella misma por qué la amaba tanto.” 2ª parte, cap. xxxiii.

¹⁴ En un momento dado se señala que “un senador se hace en un día, un trabajador cuesta diez años.” (p. 54)

Paradójicamente, es el tirano el que presentaría, por su soledad, su radicalismo, su abierto rechazo al convencionalismo, por su oposición abierta y valiente ante el entorno, quien presentaría, en una primera lectura, algunos rasgos si no rescatables, al menos no tan oscuros como los patricios.

Hay que reconocer que en la escena no hay destino humano que sea ejemplar; no hay modelo al que seguir: cada uno de los personajes enfrenta sus paradojas y absurdos, su condición ya sea comodamente o provocadora y transgresivamente.¹⁵ Cada bando lo hace desde su egoísmo, tan férreo como hermético, y, por ello mismo, desde una perspectiva reducida, sin involucrarse con alguna causa grupal o social. La sangre corre y los crímenes se cometen en medio de la indiferencia. Lo que sucede no ocurre en un contexto de justicia. El hijo se lava de cualquier compromiso con el padre cuya muerte no conduce a duelo alguno. El mismo objeto amado, anudado por la complicidad, puede ser desechado.

El espectáculo es devastador, descarnado, crudo. Pero es sostenido con un estilo elegante, lleno de agudezas y frases brillantes, categóricas, lúcidas: el estilo de Camus ha sido definido en los siguientes términos:

Si Camus sostiene que en nuestra desilusionada época el mundo ha dejado de tener sentido, lo hace con el estilo racional, elegante y discursivo de un moralista

del siglo XVIII, en obras cuidadas y de perfecta estructura (Esslin, citado por Dubatti, 2011).

El sentido

Se puede leer la pieza como una denuncia de la palabra sin contenido en la plegaria, la poesía, en la charla entre dos personas. El emperador interroga a Quereas sobre la posibilidad de que dos hombres inteligentes y libres puedan sostener una conversación donde se diga la verdad. El Emperador lo pronuncia en los siguientes términos. “¿Crees que dos hombres con un alma y un orgullo similares pueden, cuando menos una vez en la vida, hablarse con el corazón en la mano?” (p. 110)

Dado que el proyecto de Calígula tiene que ver con la proscripción de la mentira, su aspiración resulta imposible. En secuencias diferentes se aborda el valor de la oración y de la poesía en el contexto de la tiranía; así como el sentido del compromiso político y la delación.

A este respecto es elocuente una secuencia al final de la pieza. De manera exhibicionista, ante los rumores de que está enfermo, Casio llega hasta ofrecer la vida para que el Emperador se recupere. Como Calígula lo oye, lo manda ejecutar para que cumpla con su palabra. Lo obliga a dar consistencia a sus ofrecimientos hipócritas. (pp. 129-130)

A la muerte, hombre. Has dado tu vida por la mía. Y ahora ya me encuentro mucho mejor. Ni siquiera tengo ese espantoso sabor a sangre en la boca. Me has curado. ¿Te hace feliz, Casio, poder dar la vida por otro, cuando ese otro se llama Calígula? (p. 130)

¹⁵A este respecto, Dubatti señala que “*No hay modelos éticos, sólo ejemplos de casos posibles no elevados al estatuto de modelos*. Nadie puede decir ni saber qué hay que hacer, salvo enfrentar la condición de lo absurdo como base de una política de la existencia. Y a partir de ese fundamento, todo es posible.”

La palabra está apresada en una red de convencionalismos y compromisos. Atada de esta forma, la palabra, según el plan imperial, debe expresar la verdad:

¡Lo cual significa que todo lo que me rodeó es pura mentira, y yo quiero que la gente viva en la verdad! Y justamente poseo los medios para obligarles a vivir en la verdad. (p. 22)

Se trata de la lógica de que la letra con sangre entra, de una inquietante pedagogía de la consistencia y de la verdad, definida e impuesta desde el poder. La búsqueda de la verdad, si fuera efectivamente una búsqueda, no sería censurable, pero se trata de una coerción impositiva a vivir en la verdad, tal como lo hacen los fundamentalismos en la actualidad, en especial la Puta de Babilonia, como le llama un narrador colombiano al Vaticano. La tiranía se definiría en primer lugar como la imposición de la "verdad" del tirano, verdad entendida como consistencia. Lo aterrador en la forma de gobernar de Calígula es que todo conduce a la muerte de manera inmediata, sin juicio. Cayo gobierna durante más de tres años basándose en la ejecución sumaria.

Es curioso, cuando no mato, me siento solo. Los vivos no bastan para poblar el universo y ahuyentar el hastío. Cuando estáis todos aquí, me hacéis sentir un vacío infinito que no puedo mirar. Solo estoy bien entre mis muertos... Ellos sí son auténticos. (p. 143)

dice el emperador cuando expresa su escalofriante coartada verista (porque la verdad en realidad no le interesa, tanto

como medir el poder de realización de sus decretos por más crueles que sean.)

Poesía, Literatura, Cultura

La crítica de Camus a las lógicas de producción cultural bajo la dictadura es aguda y sugerente. Se expresa a través de la organización de un concurso de poesía.¹⁶ Sintomáticamente se aborda el tema de la muerte. "Tema: la muerte. Plazo: un minuto." (p. 135) (Entre paréntesis señalaría que al menos la convocatoria imperial es más legible y directa que las convocatorias actuales). Para hacerlo, las poesías de los participantes se acogen a la retórica, a recursos inflamados o a un testimonio infantilista, como es posible observar en los inicios de cada recitación:

Muerte, cuando allende las orillas
negras...

Las tres parcas en su antro...

Te llamo, oh muerte...

Cuando era yo niño...

El cuestionamiento camusiano profundiza al interrogar implícitamente ¿cuáles son los retos, el valor de una poesía produ-

¹⁶Suetonio menciona la afición de Calígula por las letras: "Estableció también allí concursos de elocuencia griega y latina, en los que los vencidos estaban obligados, según dicen, a coronar ellos mismos a los vencedores y a componer su panegírico; y en cuanto a aquellos cuyas composiciones se juzgaban malas, debían borrarlas con una esponja y hasta con la lengua, si no preferían que se les azotase o se les arrojara en el río más inmediato." (1ª parte, cap. XX).

cida en el marco de una tiranía? La misma pregunta puede generalizarse a la literatura y a la cultura en general. La "Poesía" es recitada en palacio, ante el Emperador que se levanta como convocante, juez único ("Yo. ¿No es suficiente?" (p. 136), responde a la pregunta de quienes serán los jueces) y tematizador e instituye el silbato que sonará para anunciar la muerte del mal poeta:

Vais a romper filas. Yo silbaré y el primero empezará a leer. Cuando vuelva a silbar, se detendrá y entonces empezará el segundo. Y así sucesivamente. El vencedor será, por supuesto, aquel cuya composición no interrumpa el silbato. (p. 137)

De esta manera, la poesía es producida dentro de los ejes del poder, donde es la autoridad la que emplaza a los poetas, la que elige el tema del que debe escribirse y juzga la calidad del trabajo con la vida o la muerte del autor. Las coerciones con las que se rodea la creación poética conllevan una serie de paradojas: Si arriesgan la vida ¿por qué acuden los supuestos poetas a la convocatoria? Por otro lado, habría que preguntarse ¿qué poesía pueden escribir poetas cobardes, sumisos, complacientes? ¿Cómo puede haber creación poética cuando los temas son impuestos desde las coordenadas de poder? Por otro lado, Calígula devela los mecanismos de la creatividad al señalar que "Los demás crean por falta de poder. A mí no me hace falta una obra: yo vivo." (p. 137) Es decir, la verdadera creación debería ser la vida propia, no unos versos en el papel, pronunciados ante quien solo los va a descalificar.

Por otro lado, para Cayo Calígula, la muerte es una creación que se desprende de las acciones del sujeto:

A mí manera la recito cada día... Es la única composición que he escrito, pero demuestra que soy el único artista que ha existido en Roma, el único... que ha actuado con coherencia. (p. 136).

En contra de la pasividad que predica el cristianismo, el hombre es el creador de su muerte, de sus condiciones: su biografía es prueba de ello. El hombre es responsable de su muerte, como lo es de la creación de su vida.

Desde esta perspectiva, *Calígula* es una denuncia de la cultura como simulacro bajo la tiranía. Incluso agregaría que es una crítica de la burocratización de la cultura y del pensamiento, tal como lo vivimos actualmente con instituciones que la promueven. La producción parecería que se concentra en un concurso poético al que convoca el emperador justo antes del desenlace. Por sus composiciones retóricas, predecibles, convencionales, ampulosas, varios poetas reciben sentencia de muerte, apenas han iniciado la declamación de su obra. Ninguno de los cuatro poetas pasa del primer verso: ciertamente el inicio compromete todo. Al mismo tiempo, no es ante el poder donde se recita la poesía. El mismo no podría detectarla o apreciarla. ¿El reto sería hacer de la propia vida una obra de arte? ¿O esta propuesta no es sino otra de los absurdos caligulescos?

La relación del poeta Helicón con el emperador es siniestra. Aunque Calígula asesina a su padre, el poeta dócilmente lo sigue adorando, al punto de que es sodomizado en el escenario. Y cuando es

confrontado, el poeta afirma que la muerte de su padre se limita a ese hecho: sucedió y que allí terminó. Se podría derivar de esta secuencia que la poesía en la tiranía sirve para embellecer el horror; un entretenimiento que encubre a la cobardía, un aspaviento desprovisto de conciencia, que no sabe reaccionar ante nada; son palabras sin sentido, sin conexión con la afectividad, con el entorno. En todo caso, se trata de una poesía abyecta, que se somete al concurso, es decir, a las reglas dictadas por el tirano, cuya calidad puede ser jerarquizada por lugares (primero, segundo, tercero...) dentro de un concurso. Una poesía incapaz de tomar partido; inhábil para asumir riesgos, la "palabra poética" en la tiranía oculta la cobardía, la incapacidad de una actuación ética: en semejante contexto, la "poesía" pierde respetabilidad. Aparte de la narrativa de Serna, no recuerdo una denuncia tan radical a la función de la poesía en la sociedad.

Mientras quienes son obligados a participar en el concurso, caen, incluso sin tener la oportunidad de leer su texto completo, el placer de Calígula se intensifica en el asesinato. El emperador juega con vanas expectativas de los cortesanos que ingenuamente creen que pueden salvarse sometiéndose a las ocurrencias del tirano.

En cada acto, los patricios se juegan la vida. El emperador asesina dejando el orden de las ejecuciones al azar. El estado tiránico se levanta así como productor de muerte. A pesar de ello, el magnicidio es postergado: ya sea hasta que lo conozcan bien, o hasta que llegue el momento. Visto desde lejos, tal prudencia resulta enfermizamente complaciente.

En el inicio, el duelo por la hermana y amante

Calígula puede leerse como el proceso de duelo del emperador ante la muerte de su hermana y amante, Drusila. Tras la muerte, se opera un cambio fundamental: primero se aleja de la corte, se entrega a una errancia psicótica.¹⁷ Los crímenes que comete se derivarían de ese duelo tramitado en el registro del resentimiento. El emperador lo explica en los siguientes términos:

Sabía que uno puede estar desesperado, pero ignoraba lo que significaba esta palabra. Creía, como todo el mundo, que era una enfermedad del alma. Pero no, lo que sufre es el cuerpo. Me duele la piel, el pecho, los miembros. Tengo la cabeza vacía y el estómago revuelto. Y lo más horrible es este sabor en la boca. Algo que no sabe a sangre, ni a muerte, ni a fiebre, sino a todo eso a la vez. Con solo mover la lengua, lo veo todo negro y la gente me da náuseas. ¡Qué duro y amargo es hacerse hombre! (p. 36)

Esta perspectiva que puede analizarse con mayor profundidad, está en relación con la consistencia psicológica del protagonista. Por encima de la verosimilitud vivencial del personaje, a Camus le interesa el

¹⁷ Suetonio señala que: "Cuando murió, hizo suspender todos los negocios; y durante ese período fue crimen capital haber reído, haberse bañado, o haber comido con los parientes, la esposa o los hijos. Como enloquecido por el dolor, se fugó una noche de Roma, atravesó sin detenerse la Campania y llegó a Siracusa, de donde volvió tan bruscamente como fue, con la barba y los cabellos desmesuradamente largos. En lo sucesivo no juró más que por la divinidad de Drusila." (1ª parte, cap. XXIV).

contexto político de la tiranía a la que denuncia como una corresponsabilidad entre gobernados y el gobernante. *Calígula* debe leerse como una reflexión, la cohabitación entre el poder y los patricios a espaldas del pueblo: "He dicho que mañana habrá hambruna. Todo el mundo conoce la hambruna, es una plaga. Mañana habrá plaga... y detendré la plaga cuando se me antoje." (p. 64)

El abuso del decreto caracteriza a la tiranía. Calígula también decide, por ejemplo: "A partir de hoy y en lo sucesivo, mi libertad dejará de tener límites." (p. 33)

Sin límites, para animar su fantasía de omnipotencia recurre a arbitrariedades que lesionan al pueblo. También impone la risa a los patricios, con el objetivo de medir a qué grado de indignidad y cobardía pueden llegar quienes se consideran por encima de cualquiera: "Quiero que os ríais todos" (p. 58) Para realizar esto, el emperador desajusta todo infundiendo miedo de tal manera que la tiranía podría definirse por el imperio del terror:

Honestidad, respetabilidad, preocupación por el qué dirán, sabiduría popular, ya nada significa nada. El miedo lo anula todo. El miedo... ese hermoso sentimiento absoluto, puro y desinteresado, de los pocos cuya nobleza proviene del vientre. (p. 58)

Sorpresivamente, los patricios responden a través de la condescendencia con el emperador. Todos tratan de congraciarse con él, estrategia que los hunde cada vez más. A algunos los conduce a la muerte; a otros, a la indignidad, aunque Calígula siempre procura que la indignidad preceda a la muerte. Calígula sabe asestar golpes en ráfaga. Al patricio cuyo hijo ejecutó, Lépido, pretende hacerlo reír para que

demuestre que no está molesto por el asesinato. Es preciso intensificar el dolor con el fin de observar hasta dónde el sujeto puede tolerar la arbitrariedad, pero nadie se rebela.

El sujeto caracterizado en una relación con el poder queda desprovisto de dignidad, desconociendo los compromisos, traiciona con el único objetivo de construir una relación privilegiada con el tirano. Esta circunstancia promueve las delaciones del final de la obra.

En su mezquindad y egoísmo, los patricios olvidan que no hay seguridad con el tirano; que nadie quedará a salvo en la tiranía. Lo más sencillo para salvar el pellejo, es utilizar estrategias como halagar, someterse, agradar al poderoso, dar caba. Sin embargo, la adulación no tiene otro futuro que fortalecer la sumisión. A la postre, esos halagadores no hacen sino irritar aún más al tirano.

Como ya se ha señalado, desprovista de cualquier intención de describir en blanco y negro, *Calígula* no hace sino literalizar las propuestas como en el caso de "si lo financiero es lo importante, entonces la vida no lo es". La respuesta de Calígula es literal. Los actos tiránicos no conocen gradación. Las arbitrariedades no van en aumento. Comienzan en la cima cuando Calígula decide que los testamentos de los hombres más ricos del Imperio se modifiquen y pongan como beneficiario al Estado. Acto seguido, ordena matar a quienes hayan testado bajo este principio para apropiarse de sus bienes. La selección será arbitraria. Desde el inicio, se producen violaciones flagrantes a la voluntad. Desde el principio imperó la expoliación. La tiranía se consolidó a través de una irrupción en la vida privada como forma de solución de los problemas de

Estado. Si la tiranía necesita recursos, los obtendrá de los súbditos, sin consideración de ninguna especie. Lo importante es la eficacia del poder para administrar. Esa relación con el otro que se establece desde el primer momento, no cambiará en ningún momento: uno es lo que es siempre, en cada acto. El tirano es tan monstruoso decretando como escuchando poesía o seduciendo a las esposas de los patricios.

No es el tirano el responsable del orden, sino una estructura de poder en la que interviene el entorno, en este caso los patricios. "Gobernar es robar", sentencia Calígula. Tal programa lo aplica sistemáticamente al apoderarse de la herencia y promover su prostíbulo. Si era tan evidente, ¿por qué los patricios no actuaron desde el principio?

Tiranía y religión

Decretando que "Hoy soy Venus" (p. 87), Calígula comienza a borrar los límites en su totalidad. En el tercer acto, Calígula se viste como Venus (aparece "grotescamente disfrazado de Venus", 87) y hace que su antigua amante, Cesonia,¹⁸ dirija una oración en su nombre. Destaca la sumisión de los patricios, que repiten al pie de la letra lo que improvisa Cesonia.¹⁹ Una ocu-

rrencia reemplaza al rezo sin que haya reacción de los "orantes" ante la iconoclasia. Para rematar, Calígula exige dinero al término del rito. "Si los dioses no poseyeran otras riquezas que el amor de los mortales, serían tan pobres como el pobre Calígula." (p. 90) No basta con burlarse de su devoción, es preciso que paguen por haber asistido a un ritual en el que se han exhibido de la manera más indigna. Calígula se coloca como dios y obra milagros.

Y ahora, señores, podéis retiraros y difundir por la ciudad el sorprendente milagro que habéis tenido el honor de presenciar: habéis visto a Venus, lo que se dice ver, con vuestros ojos mortales, y Venus os ha hablado. (p. 90)

El acto es grosero, grotesco. Sin embargo, no hay una reacción de desobediencia a un sujeto que se vuelve ridículo. Los patricios se vuelven de esta manera doblemente culpables: ante el tirano y culpables ante la irreverencia hacia su diosa. La tiranía se produce y robustece con la docilidad de los patricios. No hay resistencia contra la tiranía, haga lo que haga Calígula, los patricios no reaccionan ante nada. Con una mansedumbre increíble, soportan incluso la vejación de sus altares, de sus dioses.

La exploración perversa de Calígula trasgrede límites. El otro no se los pone, no solo lo deja hacer, sino que secunda

¹⁸ Es pertinente recordar que, al inicio de la obra, Cesonia había señalado que "Nunca he tenido más dios que mi cuerpo..." (p. 27). Dirigir la oración no es sino una pantomima que se desarrolla bajo la amenaza de muerte de quien, por no temerla, la prodiga.

¹⁹ Se entregan a la repetición de la oración inventada por Cesonia. "Danos tus pasiones sin objeto, tus dolores privados de razón y tus alegrías sin porvenir..." Peticiones absurdas, comandadas por Cesonia. Es difícil no encontrar en esto, una crítica a los rituales católicos. A pesar de que la comunión y la oración, son tan absurdas y grotescas, son

respetadas por una masa dócil, a la que se les impone la pedagogía de pedir, retirando al sujeto la capacidad para formular su demanda. Al otro hay que pedir, hay que magnificarlo; paralelamente hay que empedeñarse, llegar al colmo de la indignidad. Los patricios crean al tirano y le permiten volverse paulatinamente más monstruoso.

sus actos con mansedumbre. Después de todo, el tirano tiene la lucidez de señalar que “si me resulta fácil matar, es porque no me resulta difícil morir”. Calígula al menos lo tiene claro. A fin de cuentas, los peores son los patricios: no el tirano.

Los espectadores ignoran cómo elaboran la farsa los patricios que rezan al Calígula travestido. Sin embargo, por parte del emperador, el acto tiene sentido comprobatorio. Calígula afirma primero: “he comprendido que la única manera de igualarse a los dioses es ser tan cruel como ellos”. (p. 93). Luego señala que: “he demostrado a esos dioses ilusorios que un hombre, con sólo proponérselo, puede ejercer, sin aprendizaje previo, su ridículo oficio”. (p. 93) El destinatario de los hechos no son solo los patricios, a los que desprecia, su inquietud la dirige hacia los dioses a los que desafía directamente (“Si ejerzo el poder es para compensar... La estupidez y el odio de los dioses”).

De existir, los dioses serían crueles. Por otra parte, Calígula no duda de que el sentimiento religioso puede redituár ganancias y explota la religión sin dudar. En la práctica religiosa que pone en escena el tirano, se produce un doble engaño; una doble ganancia; un doble empoderamiento: frente a los dioses, frente a los creyentes. La certidumbre del éxito perverso se manifiesta en la impunidad, en la ganancia contabilizada en dinero y en la indigna docilidad del otro. Los actos de Calígula son los de un agnóstico que sabe sacar provecho y gozar poniendo en ridículo la piedad de los otros, ante el silencio de los dioses. A fin de cuentas, en el terreno religioso, ni dioses ni creyentes valen la pena. Uno puede hacer lo que le venga en gana.

Un lugar especial ocupa la reflexión sobre el odio, que no puede entenderse sino en una Francia católica, con la imposición del amor como horizonte ético. Calígula señala que: “No hay como el odio para hacer que las personas se vuelvan inteligentes.” (p. 77) Y después confía a Escipión: “Mi odio es lo mejor de mí mismo.” En contraste con la caridad, la relación de poder con el inferior, el odio, dejando el efectismo de *épater le bourgeois*, establece esa consistencia tan cara a Calígula.²⁰

El recorrido de Calígula tiene que ver con mostrar la inconsistencia de un sistema de valores y quienes creen en él: “Un hombre honorable es un animal tan raro en este mundo.” Todas las secuencias están en relación con esto. Ante la sumisión y credulidad, cabe preguntarse ¿de qué naturaleza es la religión, la religiosidad de quienes permiten tales blasfemias? Al señalarlo, Calígula pone a prueba a los patricios quienes derrapan en la indignidad.

Prostituir el placer sexual

En la segunda parte de la obra, Calígula está particularmente preocupado por la administración del prostíbulo imperial. Para mejorar su rentabilidad, decreta que será condecorado quien lo visite con mayor asiduidad, y complementa este decreto con otro que reza que será asesinado quien no gane el premio anualmente. No hay manera de sustraerse a la ley imperial; no hay sino entregar el goce al emperador.²¹

²⁰En cuanto al amor, Calígula señala que “He aprendido que no es nada” y más adelante agrega que “Vivir, Cesonia, vivir es lo contrario de amar.”

²¹A este respecto, Suetonio señala que: “Para hacer dinero de todo, estableció un lupanar en su propio

Prostituir el goce; imponer una versión integrista de la sexualidad es lo propio de las dictaduras. Como sucedió tanto con el régimen castrista, como en el calderonato y en general el panismo y la iglesia católica con sus historias grotescas en torno al condón²², el adminículo, como lo llamaba Norberto Rivera o el más reciente caso del Frente pro Defensa de la Familia, creyentes manipulados que afirman que el Estado impondrá a los niños la obligación de escoger su género, entre otros absurdos. Cada sistema tiránico estructura su verdad sobre la sexualidad. Le da un sentido preciso, le imprime una forma de practicarla, de vivirla. Y pretenden imponerla.

Las ganancias en el prostíbulo se derivan del goce, lo representan pecuniariamente: con el decreto, Calígula se apropió del goce de los súbditos. Imprime su

palacio: construyéronse gabinetes y los amueblaron según la dignidad del sitio; constantemente los ocupaban matronas y jóvenes de nacimiento libre y los nomenclatores iban a las plazas públicas y a los alrededores de los templos a invitar al placer a los jóvenes y a los ancianos. A su entrada les prestaban a enorme interés una cantidad y se tomaban ostensiblemente sus nombres como para honrarles por contribuir al aumento de las rentas del César.” (2ª parte, cap. xli)

²²En el siglo pasado, Rivera Serrano exigía que las envolturas del condón portaran la leyenda de “nocivos a la salud”. Así lo refiere Edgar González Ruiz en su documentado artículo, “Norberto Rivera: Abuso y complicidad”, publicado en <http://contra-la-derecha.blogspot.mx/2006/12/la-historia-de-norberto-rivera.html> [consulta 21 de noviembre de 2016] González Ruiz señala que: “Rivera se esforzó por mostrarse obediente a los lineamientos sexofóbicos de Juan Pablo II, expresados en la Encíclica *Evangelium Vitae*, oponiéndose no sólo al aborto sino a los anticonceptivos y al uso del condón, ganándose así serias críticas de medios de comunicación y sectores intelectuales, como en 1997, cuando reclamó que los condones deberían llevar un letrero advirtiendo que son “nocivos para la salud”.

marca en la vida íntima del ciudadano. La sexualidad y todo lo que ella supone (intimidad, libertad, placer, ámbito de lo privado...) se prostituye, se contabiliza, se estatiza. Si se cohabita es porque él lo manda imponiendo un ritmo mensual. La sexualidad se vuelve un acto más de sometimiento y adquiere una marca de la invasión calígulesca.

El objetivo de Calígula es mostrar la inconsistencia del sistema. En esta empresa, apuesta la vida; paga con la vida. Por parte de los patricios, el espectador conoce únicamente el testimonio de Quereas: solo quieren tranquilidad. No están a la “altura” de la desesperación ni de las inquietudes de Calígula: a la preocupación del emperador sobre si los hombres viven y no son felices; ellos proponen que, a falta de felicidad, hay que gozar de tranquilidad. A falta de dicha, exhiben una actitud cínica de *laissez aller, laissez passer*. Suceda lo que suceda, que ruede el mundo mientras ellos se apoltronan en el reino de la apatía, la indiferencia, el espíritu comodino. Cabría preguntarse si la pieza de Camus, a fin de cuentas, no se refiere también a los poderes fácticos que tiranizan a una masa apática, indiferente, religiosa, que goza masoquistamente de la vacía retórica estatal. Ante el acontecer, no hay una disposición a tomar acciones que revelen una determinación de cambio.

La tiranía no es un espacio entre otros, sino un sistema completo. Todo lo abarca. En todo irrumpe. En la tiranía no hay una burbuja de libertad. Nada escapa al sello que le imprime el tirano, ni el santuario, la familia, el lecho o la poesía. Paralelamente, todos son responsables del sistema.

Los patricios bien pueden asesinar a Calígula al término de la pieza. Habría

que imaginar cómo se sintieron después de haber padecido infamias, de haberse conducido con tal mansedumbre e indignidad. Cabría preguntarse si los magnificas tuvieron algo que celebrar, sobre todo cuando las últimas palabras del Emperador y de la pieza son: “¡Todavía estoy vivo!” Palabras que apuntan a la vitalidad de la tiranía y deben tomarse en un sentido simbólico. Siguen vigentes las estrategias del poder asentado en un círculo cerrado de privilegiados megalómanos y convenencieros, dotados de una agenda personal y grotesca.

Bibliografía

- Camus, Albert (1999). *Calígula. Obra en cuatro actos*. Trad. de Javier Albiñana. Madrid: Alianza Editorial.
- Lottman, Herbert R. (1997). *Albert Camus: a biography*, Gingko Press.

Cibergrafía

- Anónimo(s/f). “Albert Camus: la contre-enquête de Michel Onfray”, en *Magazine Littéraire*, <http://www.magazine-litteraire.com/critique/non-fiction/albert-camus-contre-enquete-michel-onfray-04-01-2012-34255> se trata de una reseña a *L'Ordre libertaire. La Vie philosophique d'Albert Camus* de Michel Onfray, éd. Flammarion.
- Camus, Albert (s/f) *Calígula. Pieza en cuatro actos*. ProyectoEspartaco <http://www.proyectoespartaco.com> [consulta en 2014]
- Dubatti, Jorge (2011). “Calígula” de Albert Camus, ejemplo y contramodelo de una ética absurda”, en <https://saquen>

unapluma.wordpress.com/2011/07/15/%E2%80%99Caligula%E2%80%99D-de-albert-camus-ejemplo-y-contramodelo-de-una-etica-absurda/

Díaz, Carlos (2013). *Calígula*. Representada en el Teatro Trianón, La Habana, Cuba. <http://www.cubaencuentro.com/cartelera/agenda/temporada-de-caligula-una-puesta-en-escena-de-teatro-el-publico-282610> [consulta el 20 de febrero de 2016].

González, Gricel (s/f) “El Calígula cubano se presenta en Miami”, en *Martí noticias*, <http://www.martinoticias.com/content/caligula-cubano-se-presenta-en-miami/11965.html> [consulta el 20 de febrero de 2016]. El texto va acompañado de una entrevista al director Carlos Díaz.

Grossjean, Vanessa (2014). *Caligula d'Albert Camus* en fichesdelecture.com [Guías pedagógicas]

Hiriart, Hugo (2011). “Camus y el teatro”, en *Nexos*, 01/11/2013 <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204> [consulta en diciembre de 2011].

Jaoui, Laurent (2009). *Albert Camus*, película inspirada en la biografía de Oliver Todd (Penguin/ Random House, 1997), con Stéphane Freiss (Albert Camus) Anouk Grinberg (Francine Camus), Gaëlle Bona (la danesa), Guillaume de Tonquédec (Michel Gallimard), Florie Valens (Anouchka Gallimard). Francia. Columba Vértiz de la Fuente. Reseña de la película. *Proceso* <http://www.proceso.com.mx/408467/albert-camus-de-laurent-jaoui-en-europa-europa>

Lea, Simon (s/f). “Albert Camus: Caligula theatre of the absurd”, <http://camus-society.com/caligula-albert-camus>.

- html [consulta el 23 de noviembre de 2016].
- O'Brien, Raphaëlle (2013). *Calígula d'Albert Camus*, en LePetitLitteraire.fr [Guías pedagógicas]
- Rudin, Ernst (2013). 170 fotos tomadas (10 de febrero) en http://www.elneto.com/teatro/fotos/20130216htmlcaligula/index_14.html [consulta el 20 de febrero de 2016].
- Saborit, Antonio (2011). "La máscara del novelista". *Nexos*, 01/11/2013, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2204460> [consulta en diciembre de 2011].
- Suetonio, *Vida de los doce Césares*, (2006) Primera edición cibernética, julio del 2006. Captura y diseño, Chantal López y Omar Cortés. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/suetonio/4.html [consulta en noviembre de 2015].

Colaboradores

Ezequiel Maldonado López

Profesor-investigador, Departamento de Humanidades, UAM-Azcapotzalco. Líneas de investigación: Literatura testimonial en América Latina; Del indigenismo literario a la literatura india; Literatura y diseño/diseño y literatura.

mle@correo.azc.uam.mx

Armando Partida Taizán

Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras/UNAM. Doctor en Letras Mexicanas, FFyL UNAM. Profesor titular de "T.C.". Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFyL UNAM. Áreas de docencia e investigación: Teatro mexicano del siglo XVI al siglo XXI: Teatro de evangelización del siglo XVI, Nueva Dramaturgia: 1970-1990; Teorías Dramáticas y Teorías Escénicas. Traductor del Ruso.

pata.unam@gmail.com

Jeany Janeth Carrizales Márquez

Licenciada en Arte Teatral y Maestra en Artes con especialización en Artes Visuales por la Universidad Autónoma de Nuevo León donde imparte la cátedra de escenografía. Cursa el doctorado en Historia del Arte en la UNAM con una investigación sobre estéticas escenográficas en el teatro mexicano.

carrizalesjj@hotmail.com

Rafael Figueroa Hernández

Doctor en Historia y Estudios Regionales por la Universidad Veracruzana. Especialista en estudiar la música popular veracruzana en dos vertientes principales: la música afroantillana y el son jarocho. Tiene en su haber más de una veintena de publicaciones sobre la música popular del área del Caribe y el son jarocho, además de haber producido más de 20 discos compactos dedicados al son jarocho y a su versada.

rafigueroa@uv.mx

Cecilia Colón Hernández

Licenciada y Maestra en Literatura y Doctora en Historiografía por la UAM-Azcapotzalco. Ha publicado 7 libros de investigación y creación; además de capítulos dentro de otros libros. Ha colaborado con artículos de investigación en diversas revistas sobre temas de literatura, historiografía y feminismo mexicano. Coordinó el Diplomado en Literatura Fantástica de mayo del 2015 a abril del 2016 en la UAM-Azcapotzalco. Ganó el Premio a la Docencia en el 2017 en la UAM-Azcapotzalco. Sus temas de investigación incluyen: narrativa del siglo XIX, leyendas de la Ciudad de México, periodismo femenino de los años 40 en México, vampiros y literatura fantástica.

cecicolon@prodigy.mx

Uriel Iglesias

Licenciado en letras clásicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, estudiante de doctorado en la Universidad Iberoamericana. Ha realizado estudios en la Universidad de California, Irvine, y en el Instituto Superior de Estudios Eclesiásticos. En 2007 ganó el primer lugar en el Encuentro de Investigación convocado por la DGIRE. Ha impartido diferentes ponencias en la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad Autónoma de Querétaro y colaboró en el proyecto "El sermón en España y América en los siglos XVI al XVIII".

uriel2588@hotmail.com

Viridiana Rivera Solano

Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Licenciada en Historia por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). La autora se ha interesado por el estudio de los regímenes totalitarios y autoritarios, así como en las vanguardias artísticas del siglo XX, así como la convergencia entre dichos fenómenos para su consolidación.

vrs.91@hotmail.com

José Trinidad Cázares Mata

Egresado de la Licenciatura en Historia de la FES Acatlán, UNAM. Actualmente se desempeña como Secretario Técnico del Programa de Humanidades de la FES Acatlán, UNAM. Es autor de: "2010: conmemoración y/o celebración en las revistas mexicanas de historia", en Patricia Montoya Rivero (coord.), *Historiando historias. Estudios*

sobre revistas mexicanas especializadas en historia, México, UNAM, FES Acatlán, DGAPA, 2014 y de "La constitución política de 1824, de las provincias a la nación: génesis y difusión", en Catherine Andrews, Luis Barrón y Francisco J. Sales Heredia (coords.), *Miradas a la Historia Constitucional de México. Ensayos en conmemoración del centenario de la Constitución de 1917*, México, CESOP/CIDE, 2015.

jcasarezmata@gmail.com

Clemente Rodríguez Sánchez

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM con la investigación "El simbolismo de los animales en el Infierno de los enamorados del Marqués de Santillana" (Mención Honorífica, 2017). Actualmente corrector de estilo en Ediciones Eón.

clementeyuel@hotmail.com

Ihovan Pineda

Poeta, ensayista y profesor de materias relacionadas con la teoría de la lectura y la redacción. Licenciado en Letras y Periodismo y maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Colima. Es autor de los poemarios: *Estarnos queriendo y pasado mañana* (2008), *De cómo las cosas han cambiado* (2011), *Principios de Incertidumbre* (2015) y *Bitácora de recuperación* (2016).

ihovanpineda@hotmail.com

Antonio Marquet

Estudió la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el Doctorado en Letras Mexicanas en la misma casa de estudios. En la actualidad es docente e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, donde ha dedicado gran parte de sus estudios a la teoría de la cultura LGBTTTI.

antonio.marquet@gmail.com

Alejandro J. de la Mora Ochoa

Es doctor en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor-investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana y en la Universidad Nacional Autónoma de México. Como investigador coordina el Seminario de Lenguas Otomangues y la

Batería para Evaluar el Lenguaje Típico en Niños Pre Escolares DLT 4-4:11 UAM-UNAM. Ha impartido cursos en el Tecnológico Autónomo de México, Universidad Lasalle, Escuela Normal Superior de Coahuila, Universidad de Loja, Ecuador, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, Universidad Nacional Autónoma de Chiapas, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, Preparatorias de Distrito Federal, Colegio de Ciencias y Humanidades.
admo@correo.azc.uam.mx

ALEJANDRO DE LA MORA OCHOA*

La adquisición de la estructura silábica en niños preescolares de la Ciudad de México

Acquisition of the syllabic structure in preschool children in Mexico City

Resumen

En este trabajo pretendo evidenciar que la adquisición de la estructura silábica no ocurre en edad temprana. El estudio de 50 sujetos en edad preescolar (4 a 4;11) de la Ciudad de México así lo constata. El periodo etario seleccionado es muy importante por un par de argumentos: el primero consiste en evidenciar que aunque la mayoría de la bibliografía especializada sugiere que la estructura silábica se adquiere antes de los 36 meses, ésta no se ha adquirido por sujetos de casi 5 años; el segundo, que tal limitación influye negativamente en la etapa de adquisición de la lectura y escritura.

Palabras clave: Palabras clave: Adquisición del lenguaje infantil, estructura silábica, lenguaje infantil.

Abstract

In this paper I will provide evidence that shows that syllable structure acquisition does not occur at early stages. The study of 50 children, from 4;0 to 4;11, shows that at this age, children have not acquired the syllable structure yet. Previous literature suggests that syllable structure is acquired before 36 months old, however this study shows that 50-year-old children have not acquired yet. At the same time, this study reveals that the age of acquisition has a negative impact in reading and writing development.

Key words: child language acquisition, syllable structure, language acquisition

Fuentes Humanísticas > Año 30 > Número 56 > I Semestre > enero-junio 2018 > pp. 159-178.

Fecha de recepción 03/11/16 > Fecha de aceptación 13/02/17

admo@correo.azc.uam.mx

* Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México.

Introducción

Los niños hablantes de alguna de las más de seis mil lenguas del mundo, por lo general, la adquieren alrededor de los 36 meses. Para ello, la especie hace uso de algunos elementos innatos y otros adaptativos.¹

La noción de lengua –o lenguaje, que en este trabajo son sinónimos– no tiene una definición que haya sido aceptada por todos los especialistas. En buena medida, ello se explica porque las diversas interpretaciones corresponden al enfoque teórico desde el cual se estudia.

En esta investigación considero que el lenguaje es un medio convencional de intercambio de intenciones y contenidos, mediante un proceso que vincula los significados con los sonidos, en un grupo social determinado en un momento y lugar específicos (Serra y otros, 2013).

Resulta indudable que el intercambio de intenciones y contenidos requiere de la existencia de unidades simbólicas y reglas de organización de las mismas. Este hecho trae aparejado un tipo de organización jerárquica de los mencionados intercambios que no es posible advertir cuando la vinculación de los sonidos de una lengua tiene como consecuencia la producción de significado. Ello se explica porque el enlace entre los segmentos de las lenguas es un proceso lineal obligado por el medio de propagación del sonido y su recepción con la ayuda del aparato auditivo.

Los intercambios de intenciones a través de la vinculación de los significados con los sonidos pueden describirse me-

dante una serie de etapas que son aceptadas, en lo general, como resultado de una trayectoria que arranca desde la Antigüedad y que se ha desenvuelto por medio de diversas aproximaciones teóricas y metodológicas (Preyer, 1881; Hall, 1897; Piaget, 1923; Vigotsky, 1934; Skinner, 1957; Chomsky, 1959; McNeill, 1966; Brown, 1973; Wexler y Cullicover, 1980; Pinker, 1982; Stern, 1983; Slobin, 1985; MacWhinney y Bates, 1989; etcétera) que de manera sumaria podrían enumerarse así: etapa prelingüística, emisión de primeras palabras, combinación de palabras, oraciones simples, oraciones compuestas, conexión cohesiva con discurso inicial.

La etapa de la emisión de primeras palabras permite observar que las palabras que producen los infantes están simplificadas, generalmente tienen estructura mono o bisilábica construida por medio de sílabas de tipo V y CV que, según Prince & Smolensky (1993, p. 84), es un principio de la teoría silábica básica. Este tipo de recurso por parte de los infantes da nombre a esta fase: “Estadio de la sílaba básica” (Fee, 1995). La simplificación silábica, en algunos casos y en otros las adaptaciones, obedece a las reglas específicas de cada lengua. En español este tipo de reglas son seis: omisiones de las consonantes anterior y posterior al núcleo, Omisión de las consonantes del inicio, Omisión de las consonantes de la coda, Reducción de grupos consonánticos, Coalescencia y Epéntesis.

Con relación a la fonología de las primeras palabras, comento que algunos autores, entre ellos Radford (2000), consideran que la fonología infantil se caracteriza por procesos silábicos que no se hallan en la fonología adulta como es el caso de la sonorización prevocálica, la constrict-

¹ Véase: Calvin, W. H. y D. Bickerton. *Lingua ex machina. La conciliación de las teorías de Darwin y Chomsky sobre el cerebro humano*.

ción y la armonía velar. Por si no fuera suficiente con los datos enumerados, menciono otro argumento a favor de la importancia del estudio de la estructura silábica: el hecho de que los errores fonológicos del habla implican constituyentes de sílaba menores que los segmentos (Radford, 2000, p. 190). Se puede afirmar asimismo que la apropiación cognoscitiva de los elementos que conforman la estructura silábica desempeña labores fundamentales en los procesos de adquisición de los conocimientos, como es el caso de la habilidad lectora.

En efecto, el conocimiento de los fonemas incide en el desarrollo de actividades lectoras de los niños como lo muestran los resultados de investigaciones recientes. Una de ellas se basa en las diferencias en el procesamiento lingüístico entre niños con altas y bajas habilidades de lectura. Un experimento demuestra esta afirmación.

Mediante el uso del rastreador visual Tobii X2-30, que permite a los investigadores identificar el conocimiento almacenado en la memoria, se determinó que los niños de 8 años que cursan el tercer año de primaria, clasificados como de Alta Lectura, “mostraron una preferencia de mirada significativa al competidor fonológico en comparación con la atención al mismo competidor por parte de los BL”² (Cortés D. R., 2015).

Además de lo anterior, señalo que la estructura silábica tiene una presencia determinante en el habla. Esto se debe a que los hablantes de una lengua, cuando intentan pronunciar palabras de otra, lo hacen conservando los patrones silábicos

de su L1. Por ejemplo, cuando el japonés incorporó como préstamo la palabra inglesa *sport* el resultado fue *supurinto* (Radford, *et al.*, 2000). Esto por lo que se refiere a la producción del lenguaje. Continuaré con la revisión de la percepción.

En cuanto a la percepción del habla, ésta presenta otro indicio de la trascendencia de la sílaba. Por ejemplo, la última etapa de la percepción del habla (Belinchon, *et al.* 2009) denominada análisis fonológico es una secuencia lineal de fonemas organizada en una estructura jerárquica determinada por la estructura de la sílaba.

Asimismo, la estructura silábica de la lengua materna interviene en las estrategias de segmentación del habla para el acceso al léxico (Cutler *et al.* 1983).

Objetivo del estudio

El propósito de este estudio consiste en especificar, para el español de la Ciudad de México, el tipo de estructura silábica que los niños en edad preescolar han adquirido.

Hipótesis del estudio

La adquisición de la estructura silábica por niños en edad preescolar, hablantes del español mexicano, se halla determinada por la gramática de los hablantes adultos, el grado de complejidad de los segmentos que se combinan y el lugar que ocupa la sílaba en la palabra.

Marco conceptual

Las lenguas del mundo poseen un variado inventario de sonidos consonánticos cuyo rango está entre 6 y 122. Algunos

² Baja Lectura.

especialistas (Maddieson, 2013) agrupan las lenguas con base en el número de consonantes de esta manera: inventario pequeño (entre 6 y 14) moderadamente pequeño (15-18), moderadamente grande (26-33), grande (34 o más). De manera similar ocurre con el inventario de los fonemas vocálicos: inventario pequeño (2 a 4 vocales), inventario promedio (5 a 6), grande (7-14). La diferencia entre los inventarios consonánticos y vocálicos de las lenguas supone, como resultará obvio, una amplia diversidad en las estructuras silábicas.

Sin embargo, a pesar de la asombrosa riqueza entre las aproximadamente seis mil lenguas que se hablan en el planeta, es posible observar algunas restricciones,³ que son comunes a todas. La mayoría de estos impedimentos suelen explicarse por las peculiaridades perceptivas, cognitivas, biológicas y culturales de la especie, por un lado; y por el otro, por la propiedad privilegiada de la que goza el lenguaje como medio de transmisión de los contenidos mentales. Probablemente alguna de estas restricciones se pueda observar en el proceso de adquisición de la estructura silábica.

La *sílaba* (σ) es la unidad básica del gesto articulatorio. Para Prince & Smolensky (1993) es un nodo cuyo núcleo puede contener un margen derecho (coda) y/o izquierdo (ataque).

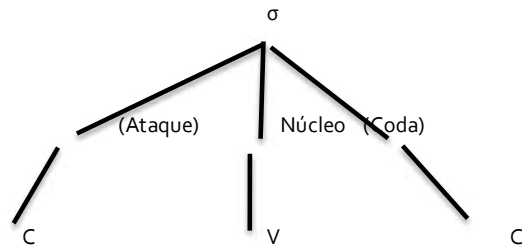


Figura 1. Estructura de la sílaba según Prince y Smolensky (1993, p. 87).

Como se observa en la fig. 1 cada nodo (Ataque, Núcleo o Coda) domina un elemento consonántico o vocálico (C o V) como máximo. Asimismo los autores mencionados afirman que la estructura de la sílaba se organiza con base en la sonoridad. De esta manera, el segmento más sonoro es un núcleo más armónico. El de menor sonoridad es un margen menos armónico.

A propósito de lo anterior se afirma que durante la adquisición, las consonantes del ataque tienden a preservarse; sin embargo las de la coda, sobre todo en las primeras etapas, son mucho más sensibles a la elisión (Demuth y Fee, 1995; Fikkert, 1994; Kehoe y Stoel-Gammon, 2001; Levelt, Schiller y Levelt, 1999/2000; Lleó, 2003; Kehoe y Lleó, 2003; entre otros).

Desde otra perspectiva, con relación a la estructura silábica, en la *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología* (2011) puede leerse:

La sílaba es una unidad estructural que actúa como principio organizador de la lengua. Se compone de un conjunto de segmentos sucesivos agrupados en torno al segmento de máxima sonoridad o máxima abertura oral. Este segmento

³ Por ejemplo, ninguna lengua posee un paradigma fonológico integrado exclusivamente por fonemas consonánticos.

constituye su núcleo y, en español, es siempre vocálico (p. 14).⁴

Al núcleo de la sílaba, sigue la RAE, lo complementa un par de segmentos adyacentes denominados márgenes. El anterior se nombra inicio, coda al posterior: como ilustro en la figura 2.

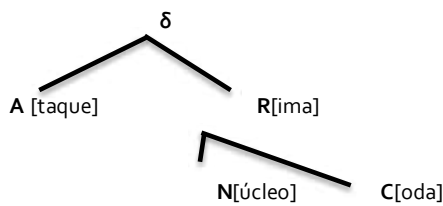


Figura 2. Estructura de la sílaba según la RAE.

En la figura 3 aparece una estructura con mayor complejidad ya que los tres elementos constitutivos (A, N, C) aparecen ramificados.

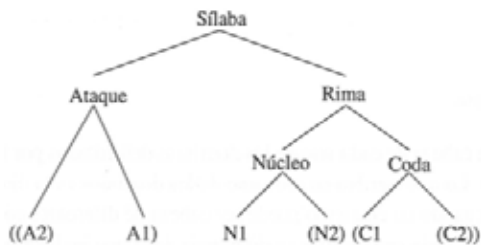


Figura 3. Misma estructura con Ataque, Núcleo y Rima ramificados.

Las denominadas sílabas trabadas en español tienen más de un elemento en la rima: vocales bimoraicas, diptongos o co-

da consonántica. Asimismo el español no permite codas complejas al final de la palabra, en esos casos añade una /e/ epentética, por ejemplo canal-canales, cartón-cartones, cantar-cantares. Aún más, una coda consonántica después de una vocal bimoraica se designa como extrarrítmica, al igual que la segunda consonante de una coda.

La concepción de la RAE combina el enfoque basado en la sonoridad (Clements, 1990) con el principio de la binariedad (Pike y Pike, 1947; Kaye, 1997) o más recientemente las relaciones jerárquicas en la "Fonología de la dependencia" (Durand, 1990). Este eclecticismo tiene, sin embargo, un aspecto práctico que explica la adopción del mismo enfoque en este estudio. Por ejemplo, la inserción de la Rima en este modelo posibilita el análisis de sílabas con núcleo y coda ramificados como en el caso de la primera sílaba de la palabra *perspicacia* que ilustro en la figura 4.

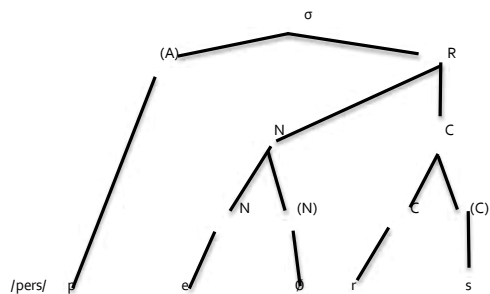


Figura 4. Estructura de la primera sílaba de la palabra *perspicacia*.

Como se sabe, la sílaba atañe a la jerarquía prosódica que se asume como universal en todas las lenguas, ya que todas organizan los segmentos alrededor de una

⁴ En algunas lenguas los segmentos sonorantes (resonantes) *l, m, n*, actúan como núcleos silábicos.

estructura silábica (Vigário, 2003). Independientemente de la dificultad que existe para determinar el número de sílabas en una palabra,⁵ la estructura canónica de la sílaba se representa como CV (consonante + vocal). A diferencia de lo que podría suponerse, únicamente en un contado número de lenguas esta estructura es obligatoria. La mayoría de las lenguas admiten la omisión de la consonante (C) y consecuentemente aceptan sílabas con un segmento vocálico único (V), asimismo aceptan las expansiones de esta mínima conformación, antes y después de la vocal: CCV, VCC.

Con relación al tipo de estructura silábica legal, se sabe que en algunas lenguas la estructura permitida más compleja es CCVC,⁶ mientras que en otras puede admitirse la conformación: CCCVCCCC⁷ y ello propicia las denominaciones de “lengua de estructura silábica moderadamente compleja” y “lengua de estructura silábica compleja” respectivamente (Maddieson, 2013). Vinculo en el siguiente apartado estas consideraciones con el proceso de adquisición de la sílaba.

El proceso de adquisición de la sílaba

Comenté en líneas anteriores que las primeras palabras que los infantes producen son mono o bisilábicas y ahora agregó

que, con base en el principio de exhaustividad de la *Hipótesis de Estratificación Rigurosa* (Selkirk, 1984; Nespor y Vogel, 1986), la palabra prosódica es binaria. Ello implica que la sílaba se ha adquirido ya.

El proceso vinculado con las etapas de obtención de la sílaba suele entenderse de maneras diversas. Una, considera que las etapas son las mismas para todas las lenguas y se hallan dirigidas por la gramática universal (Teoría Paramétrica de Fikkert, 1994 y el Modelo de las Restricciones Prosódicas de Demuth y Fee, 1995), pero otra, la hipótesis de la frecuencia (Levelt y van de Vijver, 1998; Levelt, Schiller; Roark y Demuth, 2000; Lleó, 2003; Kehoe y Lleó, 2003; Demuth & Johnson, 2003; Prieto, Bosch-Baliarda y Saceda-Ulloa, 2005; Prieto y Saceda-Ulloa, 2005) juzga que la adquisición depende de la frecuencia específica de las estructuras silábicas que son diferentes en cada lengua, a lo que habría que sumar que según Jurafsky (2003) y Zuraw (2003) las combinaciones más frecuentes se procesan con mayor rapidez y resisten mejor al cambio lingüístico. Sin embargo, Zamuner TS, Gerken y Hammond (2004) concluyen que las propiedades distribucionales de la lengua ambiental dirigen la adquisición infantil. Este estudio ha constatado que la frecuencia como factor aislado no puede dar cuenta de la adquisición silábica.

La Teoría Paramétrica y el Modelo de las restricciones prosódicas

Este par de acercamientos teóricos se han sustentados en la gramática universal, desde donde postulan que la adquisición de las estructuras prosódicas se lleva al cabo mediante la orientación de

⁵ Existencia de vocales complejas (diptongos), deslizadas (semivocales y semiconsonantes) y fronteras entre las sílabas de una palabra por el tipo de restricciones que existen para combinar consonantes en las distintas lenguas.

⁶ Darai, lengua indo-ariana de Nepal (Kotapish y Kotapish, 1975).

⁷ (/tɛksts/) “texts” en inglés.

las “estructuras óptimas universales” que subyacen en todas las lenguas.

Estas estructuras, según estos planteamientos, permiten que los niños adquieran cualquier lengua independientemente de las características de los componentes lingüísticos de las mismas. Como resulta obvio, este principio se aplica también a la adquisición de la estructura silábica. En efecto, Paula Fikkert (1994) mediante el modelo de las restricciones prosódicas postula que la adquisición de esta estructura, depende de los parámetros prosódicos no marcados⁸ que permitirán al infante, inmerso en una lengua determinada, especificar los valores que en su lengua correspondan a los parámetros prosódicos específicos.

En este sentido, mediante un estudio longitudinal a doce niños holandeses, la autora, pudo especificar el denominado principio de maximización del ataque. Éste consiste en que la sílaba no marcada posee una estructura con ataque (CV), y consecuentemente todos los ni-

ños la tendrán desde los inicios de la adquisición prosódica, a pesar de que el paradigma silábico de los adultos no la incluya. Asimismo, Fikkert considera que la adquisición de la estructura silábica en todas las lenguas obedece a cuatro etapas, que se consuman alrededor de los 2;7 años. La primera etapa de adquisición permite la existencia de una coda; en la segunda, dos posiciones en el núcleo; en la tercera, el ataque muestra dos posiciones y; finalmente, en la cuarta, la estructura tolera un elemento más a la izquierda del ataque y/o a la derecha de la rima.

Los estudios con base en la Teoría Paramétrica

Fikkert (1994) define la tipología universal para la estructura silábica que según ella consiste de cuatro etapas que se adquieren en un máximo de 24 meses. El planteamiento de la autora lo he resumido en las tablas 1 y 2.

Tabla 1. Tipología silábica universal según Fikkert (1994)

Etapas	PAO	PRR	PNR	PAC	PE
1	si	no	no	no	no
2	no	si	no	no	no
3	no	si	si	no	no
4	no	si	si	si	si

Fuente: Elaboración propia. Acotaciones

⁸ Como sabemos el elemento “no marcado” es el mayoritario, podríamos decir que es el canónico.

Tabla 2

Acrónimo	Significado
PAO	Parámetro del ataque obligatorio
PRR	Parámetro de la rima ramificada
PNR	Parámetro del núcleo ramificado
PAC	Parámetro del ataque complejo
PE	Parámetro extrarrítmicos ⁹

Representación lineal¹⁰ de las etapas sugeridas por Fikkert (1994).

Etapas 1 $[\sigma[AC][RV]]$ /pu/

Etapas 2 $[\sigma[A_{(C)}][R_{VC}]]$ /us/

Etapas 3 $[\sigma[A^C][R_{VVC}]]$ /faut/

Etapas 4 $[\sigma[A_{(C)}][R_{VVC}]]$ bank /bank/ $[\sigma[A_C][R_{VVC}]]$ drinke /tiin/ $[\sigma[A_{(C)}][R_{VVC}]]$ klook /kook/

Fuente: Elaboración propia.

Hipótesis de la frecuencia

Esta hipótesis se haya sustentada en la teoría probabilística (Affran, Aslin y Newport, 1996, 1999, entre varios más) que postula que la cognición humana se fundamenta en procesos reiterados. Este mismo planteamiento aparece en los estudios acerca de la gradación de fenómenos fonológicos (Coleman y Pierrehumbert, 1997; Pierrehumbert, 2003). Para abundar en esta argumentación agregaría la aseveración que presenté líneas arriba: las combinaciones más frecuentes son las que se procesan con mayor rapidez.

Los estudios con base en la Hipótesis de la frecuencia

Saceda Ulloa (2005) en el excelente análisis que realiza en *Adquisición prosódica en Español Septentrional* se basa en evidencias empíricas obtenidas con la ayuda de datos longitudinales de producción lingüística de dos niñas (Irene y María) extraídos de la base de datos *CHILDES* (específicamente de los corpórea de Ojea López y de López Ornat), en los artículos publicados en la bibliografía especializada y en los resultados heterogéneos que se observan en otros estudios (Bernhardt & Stemberger, 1998; Bernhardt & Stoel-Gammon, 1996; Grijzenhout & Joppen 1999, 2000; Salidis & Johnson, 1997); Costa & Freitas, 1998) desestima el planteamiento de Fikkert, 1994, de Demuth & Fee, 1995 y de Kehoe & Lleó, 2003) y como una consecuencia los resultados que

⁹ Véase la figura 3 para inducir el esquema arbóreo de la representación lineal.

¹⁰ Véase la figura 3 para inducir el esquema arbóreo de la representación lineal.

desde los panoramas de la teoría paramétrica y el modelo de las restricciones prosódicas sostienen la existencia de una tipología universal de la estructura silábica.

En su indagación, Saceda Ulloa contrasta los datos del habla de las dos niñas con la estructura prosódica de lo que denomina "habla dirigida al niño" (HDN). Para ello, observó el habla de una de las madres cuando se dirigía a su bebé entre los 0;11 y los 2;6 años de edad. Presento

en la tabla 3 la estructura silábica que habían adquirido las infantas de su experimento. Nuestra autora prescindió de las estructuras silábicas posibles en español (D>Introno, del Teso Martín y Weston, 1995) que no aparecieron en el habla dirigida a la niña¹¹ (HDN) de tal manera que obtuvo los siguientes resultados:

Existencia de estructuras silábicas en el habla infantil contrastadas con el habla dirigida al niño (HDN).

Tabla 3

Descripción	Estructura	Ejemplo	% HDN
Sin coda	V	<i>esa</i>	10,0776
Con ataque	VC	<i>ancho</i>	6.8548
Con coda deslizada ¹²	VD	<i>aula</i>	0,7723
Con coda ramificada	VCC	<i>abstraer</i>	0.0125
Con ataque consonántico	CV	<i>pesa</i>	56.5918
Con deslizada prenuclear	DV	<i>huevo</i>	0.0709
Con ataque y deslizada prenuclear	CDV	<i>bueno</i>	2.6427
Con ataque ramificado consonántico	CCV	<i>pleno</i>	1.6825
Con ataque ramificado y deslizada prenuclear	CCDV	<i>trueno</i>	0.0167
Con coda consonántica	CVC	<i>contento</i>	15.8345
Con coda deslizada	CVD	<i>causa</i>	0.4967
Deslizada prenuclear y coda deslizada	CDVD	<i>buey</i>	0.0083
Ataque ramificado y coda	CCVC	<i>prensa</i>	0.8182
Ataque y coda ramificados y deslizada prenuclear	CCDVDC	<i>criáis</i>	0.00835

Fuente: Elaboración propia.

¹¹ Descartó las siguientes: deslizada prenuclear y coda ramificada con deslizada, deslizada y coda ramificada, coda consonántica ramificada, ataque y coda ramificados, ataque ramificado y deslizada prenuclear, CDVDC, CVDCC, CVCC, CCVCC y CCDVC, respectivamente.

¹² lod o wau, semivocal o semiconsonante conocidas en inglés como "glides". Se representa aquí con D.

Con la posible finalidad de concentrarse en las frecuencias de aparición, Saceda Ulloa omitió las estructuras silábicas que en el HDN no alcanzaron 0.5%. Consiguientemente las estructuras silábicas que se hallan presentes en el habla dirigida al niño se hallan ordenadas por su frecuencia descendente en: CV > CVC > V > VC > CDV > CCV > CCVC > VD.

Ahora bien, sería conveniente para fines de comparación tener presente la clasificación silábica de las estructuras más frecuentes en el español. Con esta intención acudo a los datos de otra fuente.¹³ Presento éstos en la tabla 4.

Tabla 4. Estructuras silábicas¹⁴ del español clasificadas por su frecuencia.

Tipo de Sílabas	Frecuencia	Tipo de sílabas	Frecuencia
CV	51.35	CVV	3.37
CVC	18.03	CVVC	3.31
V	10.75	CCV	2.96
VC	8.60	CCVC	1.88

Fuente: *Inventario de frecuencias fonémicas y silábicas del castellano* (IFFYSC)

El orden descendente de estos datos sería: CV > CVC > V > VC > CVV > CVVC > CCV > CCVC. Es importante señalar que los datos del IFFYSC, a diferencia de los de Saceda Ulloa no incluyen el concepto "Vocal deslizada" (D). Sin embargo, resulta evidente que la agrupación "DV" o "VD" de Saceda Ulloa, equivalen a VV del IFFYSC.

De esta manera, la frecuencia que existe en la estructura silábica del español que supuestamente coincidiría con las estructuras silábicas que los adultos hispanohablantes usan para dirigirse a los niños, no coincide más que en las primeras cinco agrupaciones como se observa a continuación:

IFFYSC	CV > CVC > V > VC > CVV > CVVC > CCV > CCVC
Saceda Ulloa	CV > CVC > V > VC > CDV > CCV > CCVC > VD

Metodología

Contrasto los datos que se obtuvieron en estudios anteriores publicados en la bibliografía especializada con los resultados de la aplicación de una prueba estandarizada de adquisición de la fonología. Este experimento consistió en la selección de 50 infantes entre 4 y 4;11 años de edad, a quienes se les aplicó la Prueba de Fono-

¹³ Inventario de frecuencias fonémicas y silábicas del castellano <http://www.llf.uam.es/ESP/Publicaciones/LLI-UAM-4JTH.pdf>

¹⁴ Obsérvese que no se indican las vocales deslizadas.

logía de la *Batería DLT 4-411*.¹⁵ Este instrumento consta de 32 láminas con imágenes como *casa*, *manzana*, *bicicleta*, y otras, seleccionadas por el tipo de segmentos fonológicos que contienen. Los infantes identificarían con su nombre las láminas exhibidas, sondeo que se registra con audio y video (*MacBook Air* e *iPhone 5*) para procesarse posteriormente median-

te una transcripción fonética, fonológica y en las ocasiones pertinentes, se aplica el programa Praat para reunir mayores evidencias complementarias.¹⁶

Las láminas mencionadas consisten en imágenes de las palabras que se enumeran en la primera columna de la tabla 5. Aparecen en las restantes, la estructura de las 95 sílabas respectivas de las que consta la prueba.¹⁷

Tabla 5. Relación entre las palabras y su estructura silábica

pasto	CV'V	CV		
vaca	CV'	CV		
tenedor	CV	CV	CV'C	
casa	CV'	CV		
gato	CV'	CV		
zapatos	CV	CV'	CVC	
chocolate	CV	CV	CV'	CV
ojo	V'	CV		
sol	CVC			
foca	CV'	CV		
llaves	CV'	CVC		
jirafa	CV	CV'	CV	
árbol	V'C	CVC		
perro	CV'	CV		
manzana	CVC	CV'	CV	
columpio	CV	CV'C	CVV	
niño	CV'	CV		
nubes	CV'	CVC		
cantando	CVC	CV'C	CV	
plato	CCV'	CV		
princesa	CCVC	CV'	CV	
perro	CV'	CV		
sombrero	CVC	CCV'	CV	
tres	CCVC			
dragón	CCV	CV'C		
bicicleta	CV	CV	CCV'	CV
crayón	CCV	CV'C		
globo	CCV'	CV		
guayaba	CVV	CV'	CV	
agrio	V	CCV'r		
flo	CCVC			
fresa	CCV'	VC		

Fuente: Elaboración propia con datos de la *Batería DLT 4-411*.

¹⁵ De la Mora (2014).

¹⁶ Boersma & Weenink (2016).

¹⁷ V' indica vocal enfática.

Obsérvese que a diferencia de las tablas 3 y 4 aquí he consignado la vocal acentuada (V'), de lo que se sigue que una estructura del tipo "V", aquí tiene dos representaciones: V y V'; asimismo VC y V'C y las subsecuentes. Con fines de homogeneización para los contrastes que se llevarán al cabo, he vinculado en un solo dato ambas representaciones.

Consideré en el estudio la existencia una determinada estructura silábica, cuando el infante la ha pronunciado durante la aplicación de la batería mínimamente en dos o más ocasiones en contextos situacionales diferentes. A continuación, dispongo los datos de las estructuras silábicas que aparecen en la tabla anterior con base en su frecuencia.

Tabla 6. Porcentaje de las estructuras silábicas que aparecen en la prueba de fonología en la *Batería DLT 4-411*

Estructura silábica.	Ejemplo	Frecuencia	Frecuencia acumulada	%
V Sin coda y sin ataque	<i>ojo</i>	3	3	3.15
VC Sin ataque con coda	<i>árbol</i>	2	5	2.10
CV Con ataque consonántico	<i>jirafa</i>	61	66	64.21
CVV Con coda deslizada	<i>dinosaurio</i>	3	69	3.15
CVC Con coda consonántica	<i>tenedor</i>	15	84	15.78
CCV Con ataque ramificado consonántico	<i>globo</i>	8	92	8.42
CCVC Con ataque ramificado y coda	<i>princesa</i>	3	95	3.15

Fuente: Elaboración propia con base en la *Batería DLT 4-411*

Análisis de los datos

Se observa en la Tabla 6 que la Prueba de Fonología de la *Batería DLT 4-411*, con excepción de la estructura CVV, registra todas las estructuras silábicas de mayor frecuencia en el español (Véase la Tabla 4).

Dos razones intervinieron de tal forma que tuve que desestimar 4 casos: por un lado distorsiones graves en el audio y, por el otro, el nivel de edad. De esta manera la muestra del estudio quedó integrada

entonces por 46 infantes (20 niñas y 26 niños) normohablantes, monolingües, cuyos padres tenían –en el momento de la investigación– residencia en la Ciudad de México mayor a 7 años.

De los 46 integrantes de la muestra únicamente 4 informantes (8.69 %) enunciaron todas las sílabas de la prueba. Derivado del resultado anterior, 42 infantes (91.30 %) se hallan aún en proceso de adquisición de la estructura silábica

de la gramática adulta. Este resultado no concuerda con los de Fickert (1999). En este estudio se postula que todas las estructuras silábicas se adquieren antes de los tres años.

En la tabla 7 contrasto los porcentajes de las estructuras silábicas que se han identificado en el estudio de Saceda Ulloa y en el propio, con los datos de la frecuencia silábica del español.

Tabla 7. Comparación entre las estructuras silábicas presentes en dos estudios en contraste con la frecuencia de la sílaba en español

Es. sí.	Saceda U.	DLT 4-411	IFFYSC ¹⁸
CV	56.59	64.21	51.35
CVC	15.83	15.78	18.03
V	10.07	3.15	10.75
VC	6.85	2.10	8.60
CVV	0.01	3.15	3.37
CVVC	NA	NA	3.31
CCV	1.68	8.42	2.96
CCVC	0.81	3.15	0.88

Fuente: elaboración propia.

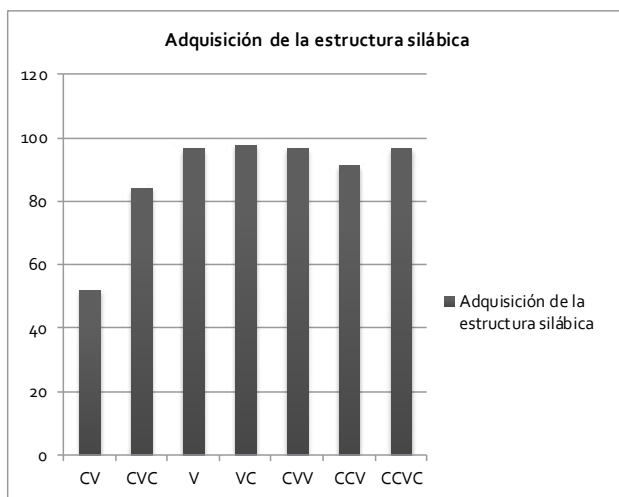
¹⁸AFA Actual Frequency Analysis (Análisis de frecuencia real).

Hay una relativa coincidencia entre los datos de Saceda U. (SU) y los de IFFYSC, con excepción de la estructura CVV (ataque y núcleo extra métrico), en SU: 0.01 mientras que en IFFYSC: 3.37. Sin embargo, el contraste de ambos con el estudio *DLT 4-411*, muestra que existen diferencias en los porcentajes de las estructuras V, VC, CVV, CCV y CCVC. En las dos estructuras iniciales, los datos del *DLT 4-411* resultaron menores, mientras que en las restantes son mayores. La explicación de estas diferencias se puede hallar en el origen de los datos. A diferen-

cia de los otros estudios, las estructuras silábicas en la *Batería DLT 4-411* provienen de una prueba cuyo propósito consiste en explorar los segmentos adquiridos. Ello permite que tengamos un estudio cuyos datos coinciden con la *Hipótesis de la frecuencia* y otros que no, lo que propicia mayores evidencias en su contrastación.

Veamos a continuación la correlación que hay entre las diferentes estructuras silábicas del español y su adquisición, con base en los datos del estudio que se sustenta en la *Batería DLT 4-411*. La gráfica 1 exhibe esta correlación.

Gráfica 1



Fuente: Elaboración propia.

Como señalé en líneas anteriores, únicamente 4 niños de la muestra han adquirido las estructuras silábicas en el 100 %. En 91.31 % de los casos restantes se aprecia que, de las siete estructuras estudiadas, ninguna ha sido adquirida totalmen-

te. Es significativo el hecho de que la estructura CV, con una frecuencia de aparición de 51.35 % no ha sido adquirida por 47.82 % de los integrantes de la muestra; en contraste con lo que señala Fickert (1994), que sostiene que a los 3 años se

han adquirido todas las estructuras silábicas de cualquier lengua. Asimismo, la estructura CVC (18.03% de frecuencia de aparición) alcanza un porcentaje de adquisición de 84.22%. Las restantes, aunque superan 90%, no han sido adquiridas totalmente.

Convendría ahora advertir el orden en el que se adquieren las estructuras silábicas comparadas con su frecuencia de aparición. Este contraste puede observarse en la tabla No. 8.

Tabla No. 8. Comparación entre la sucesión de adquisición de las estructuras silábicas (AES) esperada y la real

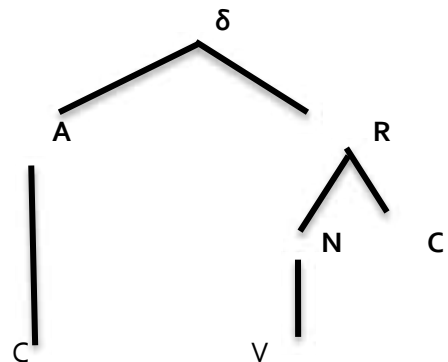
Es. sí.	IFFYSC	Saceda U.	DLT 4-411	Fickert
CV	1	1	1	1ª etapa
CVC	2	2	2	2ª. etapa
V	3	3	4	NA
VC	4	4	5	NA
CVV	5	7	4	3ª. etapa
CVVC	6	NA	NA	3ª. etapa
CCV	7	5	3	4ª. etapa
CCVC	8	6	4	4ª. etapa

Fuente: Elaboración propia

Salvo las estructuras silábicas CV y CVC, según los tres estudios que se contrastan que se adquieren de manera precedente, la sucesión esperada no coincide con la real. Para abundar, señalaré que tres de las estructuras silábicas que se debieran adquirir por la frecuencia de aparición en el español (ataque y coda consonánticos con núcleo ramificado; núcleo sin coda ni ataque y núcleo y coda) no asoman en los estudios con niños (Saceda Ulloa, Fickert y la *Batería DLT 4-411*).

Además es probable que en el estudio de la adquisición de las estructuras silábicas (AES) tenga que considerarse mediante palabras de más de una sílaba. Esto permite observar que la diferente posición de la sílaba constituya otra variable en la

adquisición de algún tipo de estructuras silábicas. Veamos: de acuerdo con Fickert (1994) la representación de una sílaba CV corresponde a una estructura con “ataque obligatorio” que se representa $[\sigma[A_C][R_V]]$ o bien:



En la tabla 8, se puede observar el diferente valor que adquieren los segmentos consonánticos y vocálicos de una estruc-

tura silábica de ataque obligatorio, con base en el lugar que ocupa esta sílaba en la palabra.

Tabla 8. Diferencias en el % de adquisición de una estructura silábica con ataque obligatorio (CV) con base en la posición que tiene en la palabra y los rasgos distintivos de los segmentos

Ejemplo	Segmento C	Segmento V	Posición	% de adquisición
<i>chocolate</i>	/tʃ/	/o/	inicial	97.83
<i>jirafa</i>	/r/	/a/	media	91.31
<i>periódico</i>	/d/	/i/	media	89.14
<i>perro</i>	/r/	/o/	media	73.92

Fuente: elaboración propia.

Obsérvese que en todos los casos se trata de la misma estructura silábica CV (ataque y núcleo, sin coda). En 3 casos se halla en posición no inicial de palabra y en el ejemplo *chocolate* (/tʃo/) en el lugar preliminar. Destaca el hecho de que aunque los rasgos distintivos de /tʃ/ son más “complejos”¹⁹ que los de los segmentos /r/, /r/ y /d/, y no obstante que es una sílaba átona, el porcentaje de adquisición de la sílaba /tʃo/ entre los infantes del experimento es más alto que el de las demás sílabas.

Conclusiones

El español de la Ciudad de México, según la muestra estudiada, admite la omisión de la consonante (C) y consecuentemente las sílabas con un segmento vocálico (V) son legales, asimismo acepta las expansiones de esta mínima conformación, antes y después de la vocal: CCV, VCC.

El estudio de la adquisición de las estructuras silábicas (AES) del lenguaje infantil evidencia que la misma depende tanto de los intercambios con los adultos, el grado de complejidad de los segmentos y la posición de la sílaba en la palabra.

Los datos patentizan que la AES es diferente en lenguas y dialectos y, asimismo, en el momento de adquisición de las mismas.

En la muestra estudiada, no hay certidumbre de que en la AES las etapas sean las mismas para todas las lenguas, tam-

¹⁹ Es ± continua, posterior y además posee el rasgo “dorsal” del que carecen los otros tres fonemas consonánticos de los ataques silábicos.

co de que la AES dependa de la frecuencia específica de aparición de las sílabas en cada lengua.

Finalmente, en este estudio no se pudo constatar que la sílaba no marcada (CV) [σ[AC][NV]], universalmente óptima, hubiese sido adquirida desde los inicios de la adquisición del lenguaje.

Bibliografía

- Belinchón, M.; Igoa González, J. M. y Riviére Gómez, A. (2009). *Psicología del Lenguaje*. Madrid: Trotta.
- Bernhardt, B., y C. Stoel-Gammon. (1996). "Underspecification and markedness in normal and disordered phonological development". En C. Johnson, & J. Gilbert (eds.). *Children's language*, Volume 9. Erlbaum: Mahwah, Nueva Jersey.
- Bernhardt, B. H., y J. P. Stemberger. (1998). *Handbook of Phonological Development from the Perspective of Constraint-Based Nonlinear Phonology*. Nueva York: Academic Press.
- Brown, R. (1973). *A First Language. The Early Stages*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Calvin, W. H. y D. Bickerton. (2001). *Lingua ex machina. La conciliación de las teorías de Darwin y Chomsky sobre el cerebro humano*. Madrid: Gedisa.
- Clements, G.N. (1990). "The role of the sonority cycle in Core Syllabification". En: J. Kingston, & M. Beckman (eds.). *Papers in Laboratory Phonology 1: Between the Grammar and Physics of Speech*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Coleman, J., y J. B. Pierrehumbert. (1997). "Stochastic phonological grammars and acceptability". En *Computational phonology: Third meeting of the ACL special interest group in computational phonology*, 49-56 pp. Somerset, NJ: Association for Computational Linguistics.
- Cortés D.R. (2015). "Influencia de las habilidades de lectura de niños escolares en el acceso al conocimiento semántico, fonológico y perceptual". Comunicación presentada en el *Simposio Rumbos de la Lingüística V*, UNAM, México.
- Costa, J., y M. J. Freitas. (1998). "V and CV as unmarked syllables: evidence from the acquisition of Portuguese". Comunicación presentada en *The Syllable: Typology and Theory*. Tübingen, June/July 1998.
- Demuth, K. y J. E. Fee. (1995). *Minimal words in early phonological development*. Brown University and Dalhousie University.
- D'Introno, F. E., Martín del Teso y R. Weston. (1995). *Fonética y fonología actual del español*. Madrid: Cátedra.
- Durand, J. 1990. *Generative and non-linear phonology*. Nueva York: Longman.
- Fikkert, P. (1994). *On the Acquisition of Prosodic Structure*. The Hague: Holland Academic Graphics.
- Grijzenhout, J., y Joppen, S. (1999). "First steps in the acquisition of German phonology: A case study". *Theorie des Lexikons* n° 110. Düsseldorf: Heinrich Heine Universität.
- Grijzenhout, J., y Joppen-Hellwig, S. (2000). "The lack of onsets in German child phonology". En Ingeborg Lasser (ed.), *The Process of Language Acquisition*. Berlin: Peter Lang Verlag.

- Hall, G. H. (1897). *The contents of children minds on entering school*. Nueva York: E. L. Kellog.
- Jakobson, R. 1941 (1968). *Aphasia and Phonological Universals*. The Hague: Mouton.
- Jespersen, O. (1904). *How to teach a foreign language*. Londres: S. Sonnenschein & Co.
- Jurafsky, D. (2003). "Probabilistic Modeling in Psycholinguistics: Linguistic Comprehension and Production". En R. Bod, J. Hay y S. Jannedy, (eds.), *Probabilistic Linguistics*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kaye, A. S. (1997). *Phonologies of Asia and Africa*. Indiana: Eisenbrauns.
- Levelt, C. y F. van de Vijver. (1998). "Syllable types in Cross-Linguistic and developmental Grammars". Comunicación presentada en el *3rd Utrecht Biannual Phonology Workshop*. Utrecht. The Netherlands.
- Mc Neill, D. (1966). "Developmental Psycholinguistics". En F. Smith y G. Miller (eds.). *The Genesis of Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- MacWhinney, Brian y Elizabeth Bates. (1989). *The Crosslinguistic Study of Sentence Processing*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Nespor, M. e I. Vogel. (1986). *Prosodic phonology*. Dordrecht: Foris Publications.
- Piaget, J. (1923). *Le langage et la pensée chez l'enfant*. Paris: Delachaux et Niestlé.
- Pinker, S. (1984). *Language Learnability and Language Development*. Cambridge, MA.: Harvard University Press.
- Prieto, P., M. Bosch-Baliarda y M. Saceda-Ulloa. (2005). "The development of codas in Catalan and Spanish: frequency effects in specific contexts". *Xth International Congress for the Study of Child Language*. Presentación oral invitada en el panel: Interactions at the phonology/morphology interface. Coordinado por K. Demuth. Berlín: 25-29 julio, 2005.
- Prieto, P. y M. Saceda-Ulloa. (2005). "Early prosodic word acquisition in Catalan and in Spanish". Presentación oral en el *Xth International Congress for the Study of Child Language*. Berlín: 25-29 julio, 2005.
- Prince, A. y P. Smolensky. (1993). *Optimality Theory: Constraint Interaction in Generative Grammar*. Rutgers University Centre for Cognitive Science Technical Report 2.
- Radford, A., M. Atkinson, D. Britain, H. Clahsen y A. Spencer. (2000). *Introducción a la lingüística*, Madrid: Cambridge University Press.
- Real Academia Española. (2011). *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Barcelona: Espasa.
- Roark, B. y K. Demuth. (2000). "Prosodic constraints and the learner's environment: A corpus study", en C. Howell, S. A. Fish, & K. L. Thea (eds.), *Proceedings of the 24th Annual Boston University Conference on Language Development*. Somerville, MA: Cascadia Press.
- Serra, M., E. Serrat, y otros. (2013). *La adquisición del lenguaje*. Madrid: Ariel.
- Stern, H. H. (1983). *Fundamental concepts of language teaching*. Oxford: Oxford University Press.
- Saceda Ulloa, Marta. (2005). *Adquisición prosódica en español peninsular septentrional: la sílaba y la palabra prosódica*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.
- Saceda Ulloa, Marta. (2005). "Adquisición prosódica en español peninsular sep-

tentrional de la sílaba y la palabra prosódica". *Trabajo de investigación para la obtención del DEA*, Universidad de Barcelona.

- Selkirk, E. O. (1984). *Phonology and syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Skinner, B. F. (1957). *Verbal behavior*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts.
- Slobin, D.I. (1985). "Crosslinguistic evidence for the Language-Making-Capacity". En D.I. Slobin (Ed.). *The Crosslinguistic Study of Language Acquisition*, vol. 2. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Vigário, M. (2003). *The prosodic word in European Portuguese*. Mouton de Gruyter.
- Vygotsky, L. S. (1943 (1962)). *Thought and language*. Cambridge: MIT Press.
- Wexler, P. y K. Culicover. (1980). *Formal principles of Language Acquisition*. Cambridge: The MIT Press.
- Zuraw, Kie. (2003). "Probability in language change". En Rens Bod, J. H. y Stefanie Jannedy (eds). *Probabilistic Linguistics*. Cambridge: MIT Press.

Hemerografía

- Affran, J. R., Aslin, R. N., y Newport, E. L. (1996). "Statistical Learning By 8-Month-Old Infants". *Science*, (274).
- Aslin, R. N., J. R. Saffran y E. L. Newport. (1998). "Computation of Conditional Probability Statistics by 8-Month-Old Infants". *Psychological Science*. 9. (4).
- Branigan, G. (1976). "Syllabic structure and the acquisition of consonants: the great conspiracy in word formation". *Journal of Psycholinguistic Research* 5.
- Chomsky, N. (1959). "A review of B. F. Skinner, *Verbal Behavior*". *Language*. (35).
- Cutler, A., J. Mehler, D. Norris y J. Segui. (1983). "A language specific comprehension strategy". *Nature*, (304).
- De la Mora, Alejandro y otros. (2014). "Escala DLT 4-411. Desarrollo del lenguaje típico". *Fuentes Humanísticas*, 28, (49).
- Demuth, K. y M. Johnson. (2003). "Truncation to Subminimal Words in French". *Canadian Journal of Linguistics* (Special issue on segmental/prosodic interactions).
- Fee, E. Jane. (1995). "The phonological system of specifically language impaired population". *Clinical Linguistics and Phonetics*, (9).
- Kehoe, M. & Lleó, C. (2003). "The acquisition of phonological vowel length. A longitudinal analysis of three German-speaking children". *Journal of Child Language*, (30).
- Kehoe, M. y C. Stoel-Gammon. (1997). "The acquisition of prosodic structure: An investigation of current accounts of children's prosodic development". *Language* (73).
- Kehoe, M. & Lleó, C. (2003). "The acquisition of phonological vowel length. A longitudinal analysis of three German-speaking children". *Journal of Child Language*, (30).
- Kehoe, M. y C. Stoel-Gammon. (2001). "Development of syllable structure in English-speaking children with special reference to rhymes". *Journal of Child Language*. (28).
- Levelt, C, Schiller N. O. y W. J. Levelt. (1999/2000). "The acquisition of syllable types". *Language Acquisition* 8 (3).
- Liberman, I. y D. Shankweiler. (1985). "Phonology and the problems of learning

to read and write". *Remedial y Special Education*, (6).

- Liberman, I., D. Shankweiler, F. Fischer y B. Carter. (1974). "Explicit syllable and phoneme segmentation in the young child". *Journal of Experimental Child Psychology*, (18).
- Lleó, C. (2003). "Prosodic licensing of codas in the acquisition of Spanish". *Probus*, 15(2).
- Morais, J. (1987). "Phonetic awareness and reading acquisition", *Psychological Research*, (49).
- Pike, K. L. y E. V. Pike. (1947). "Immediate constituents of Mazateco syllables". *International Journal of American Linguistics* 13 (2).
- Saffran, J.R., E.K. Johnson, R. N. Aslin, y Newport, E. L. (1999). "Statistical learning of tone sequences by human infants and adults". *Cognition*, (70).
- Salidis, J., y J. S. Johnson. (1997). "The Production of Minimal Words: A Longitudinal Case Study of Phonological Development". *Language Acquisition* 6 (1).
- Stanovich, K. (1986). "Matthew effects in reading: Some consequences of individual differences in the acquisition of literacy". *Reading Research Quarterly*, 21(4).
- Wagner, R. K. y J. K. Torgesen. (1987). "The nature of phonological processing and its causal role in the acquisition of reading skills". *Psychological Bulletin*, 101(2).
- Zamuner TS, Gerken L, Hammond M. (2004). "Phonotactic probabilities in young children's speech production". *Journal of Child Language*. 31.

Cibergrafía

- Boersma, Paul & Weenink, David (2016). "Praat: doing phonetics by computer" [Programa computacional]. Versión 6.0.22, recuperado el 15 November 2016 de <http://www.praat.org/>
- Coloma, Carmen Julia, María Mercedes Pavez, Mariangela Maggiolo y Christian Peñaloza. (2010). "Desarrollo fonológico en niños de 3 y 4 años según la fonología natural: Incidencia de la edad y del género". *Revista signos*, 43(72), 31-48. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-09342010000100002&lng=es&tlng=es. 10.4067/So718-09342010000100002.
- Maddieson, I. (2013). "Syllable Structure". En Dryer, Matthew S. y Martin Haspelmath (eds.) *The World Atlas of Language Structures Online*. Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology. (Available online at <http://wals.info/chapter/12>, Recuperado el 06-07-2016.)
- Preyer, W. (1821). "El alma del niño: observaciones acerca de su desarrollo psíquico en los primeros años de vida". Recuperado de: <https://www.google.com.ar/search?hl=es&tbo=p&tbm=bks&q=bibliogroup:%22Biblioteca+cient%C3%ADfico-filos%C3%B3fica%22Preyer>.

ISIS MONSERRAT GUERRERO MORENO*

Comentario y reflexiones a propósito de *Significado y símbolo de al-Ándalus* Reflexiones iniciales

Para los quehaceres historiográficos e históricos, es decir, para las tareas que competen a los interesados en estudiar, investigar o “hacer” historia e historiografía, resulta fundamental contar con herramientas conceptuales tanto precisas como adecuadas para representar y comunicar con efectividad los diversos temas que son objeto de interés; por lo tanto, la reflexión continua sobre las palabras, los conceptos, los términos, o bien, las categorías que pretenden proyectar una determinada idea, se traduce en una acción obligatoria.

Partiendo de lo anterior, el presente comentario pretende, por una parte, manifestar cómo se ha comenzado a estructurar una propuesta hermenéutica alrededor de un concepto clave que, a lo largo de muchos siglos, ha tenido por misión representar una parte del pasado medieval de España, específicamente, se ha utilizado para indicar un territorio geográfico variable en el tiempo que fue controlado por diversos gobiernos musulmanes desde el 711 hasta 1492;¹ a saber, al-Ándalus. Por otro lado, se busca destacar la

Montávez, Pedro
(2011).

*Significado y
símbolo de
al-Ándalus.*

Martínez. España:
CantArabia,
Fundación
Ibn Tufayl de
Estudios Árabes,
CajaGranada.

¹ Es importante aclarar que España es una categoría que utilizo en su sentido más práctico y superficial por cuanto, España no fue un país definido en tiempos medievales tal cual lo entendemos hoy. Durante el medievo la península Ibérica fue, más bien, un mosaico de pueblos totalmente heterogéneo y variopinto que, incluso, abarcó lo que hoy es Portugal. *España* o *Hispania* fue una categoría asignada la mayoría de las veces por extranjeros hacia aquel cúmulo de pueblos y reinos que muchas veces no tenían una relación significativa entre sí.

Prevento a mis lectores de una cuestión que podría señalarse como un grave anacronismo, pero que aquí utilizo con la intención de que mi discurso sea práctico

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

importancia que el mismo concepto tiene, en la actualidad, dentro de la sociedad hispana y de las sociedades árabes, especialmente cuando en ambos espacios se trata el tema de la *identidad* formada a través del tiempo.

Para cumplir con los dos objetivos mencionados, el comentario lo dedicaré a la obra del arabista español Pedro Martínez Montávez, intitulada *Significado y símbolo de al-Ándalus* (Martínez, 2011). Este libro, que se compone de veintisiete escritos suyos de diversa factura y que además fueron difundidos en diferentes medios de comunicación a lo largo de la segunda mitad del siglo xx y la primera década del xxi, se publicó en el marco del decimotercero centenario del 711; esto es, del nacimiento, al menos simbólico, de al-Ándalus.

Dicha compilación de textos, entre los cuales podemos encontrar ensayos históricos, artículos periodísticos, semblanzas personales, ponencias y hasta una extensa entrevista, se juntaron bajo dos criterios esenciales; uno, el objeto de estudio de los escritos es al-Ándalus y, dos, la perspectiva que el autor ofrece en esa amplia gama de trabajos a propósito de al-Ándalus sigue una línea interpretativa singular y propositiva.

Ahora bien, más allá del valor que en sí tiene la obra por brindar a los lectores múltiples datos, ideas y referencias bibliográficas, me propongo destacar la propuesta hermenéutica que el autor elabora sobre al-Ándalus con la intención de abrir posibilidades de reflexión y análisis. En ese sentido, la cuestión resulta importante para el mundo académico por cuanto incentiva a repensar el uso, el alcance y el significado adjudicados al propio concepto al-Ándalus en el marco de disciplinas como la Historia, la historiografía y el arabismo.²

Para comenzar voy a señalar y describir brevemente los textos incluidos en la obra conjunta que proyectan primordialmente la tesis de Montávez que me interesa descollar; posteriormente, elaboraré un comentario con respecto a ello y, finalmente, anotaré la importancia que el propio autor le adjudica a su idea de cara a las relaciones políticas, sociales y culturales actuales entre España, el mundo árabe-islámico –de Oriente Medio– y la cultura islámica-bereber –del Norte de África–.

de entender y que, a la vez, facilite la asociación de mi propuesta con el pasado medieval hispano.

² Se podrían englobar otros “gremios”. Hago mención sólo de tres por cuanto son los que especialmente se relacionan con el comentario.

Al-Ándalus es más que un territorio en la historia

De las cinco partes que componen la totalidad de *Significado y símbolo de al-Ándalus*, son tres las que se centran fundamentalmente en exponer la propuesta interpretativa del autor. La primera se intitula "Paradojas y dialécticas"; en ella se ubican diez escritos que, de diferentes formas, exponen por qué *al-Ándalus*, *Granada* y el gobernante musulmán *Abderrahmán III* (891-961), se pueden interpretar como "algo" más que referentes históricos, ¿en qué sentido? En el aspecto de que los tres conceptos –un territorio histórico, un reino y un gobernante omeya– encierran significados profundos; a saber, reflejan una realidad histórica compartida entre la cultura árabe-musulmana y la cultura hispana; es decir, formaron parte de experiencias del pasado que dejaron al descubierto una interrelación sustancial entre ambos pueblos; por otra parte, son símbolos culturales comunes, con base en los cuales es posible sustentar argumentos de identificación y pertenencia; de tal suerte, que través de ellos es posible indicar cierta vinculación cultural e histórica vigente entre España y la *Umma*.

La segunda sección que lleva por nombre "De cultura y política" se compone de seis textos que reflexionan cómo se podría calificar o denominar de manera más "adecuada" la complejidad de las relaciones establecidas –desde el 711 hasta la actualidad–, entre hispanos –o españoles– y musulmanes –árabes o bereberes–. Con ese punto en la mira Martínez Montávez emprende una interesante disertación sobre el significado y la pertinencia de *multiculturalismo* e *interculturalidad* en el marco de las representaciones históricas hechas a propósito de al-Ándalus y sus derivadas proyecciones tanto en el presente como en el futuro.

Finalmente, la tercera parte que concierne a este comentario pero que responde en realidad a la quinta parte del libro, se titula "Buscar el sitio de al-Ándalus"; en ella nuestro arabista ubicó solamente un par de escritos –una nota periodística que se publicó en *El mundo* el 17 de noviembre de 2006 y una entrevista que se difundió en *Encuentro islamo-cristiano* en 2008– los cuales resumen el cúmulo de ideas y propuestas que desarrolla en las dos partes mencionadas arriba. Son textos que, literalmente, sugieren y concluyen; son breves y someros.

Los dos capítulos que omití no son menos importantes, sin embargo, no abordan el tema que interesa a este comentario de una manera directa. Uno, se ocupa de problemas relacionados con la significación de la expulsión de los moriscos en la historia de la

Península –siglo xvii– y, el segundo, se compone de un par de semblanzas en honor a sus coetáneos María Jesús Rubiera y Rodolfo Gil Benumeja Grimau.³

Entrando en la materia central cabe comenzar señalando que, en una primera instancia, para Martínez Montávez, al-Ándalus es el nombre con el que se designa al territorio de la península Ibérica que, desde 711 hasta 1492, estuvo bajo un poder político islámico; dicho territorio fue un espacio geográfico variable que cambió continuamente sus fronteras a lo largo de los siglos de dominación, como consecuencia de las constantes guerras habidas entre cristianos y musulmanes, incluso, como consecuencia de conflictos bélicos desarrollados entre los propios musulmanes.⁴ Es este sentido, para Pedro Martínez, el concepto corresponde a una *realidad histórica* concluida; esto se quiere decir a un fenómeno histórico que se dio por cerrado con la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos en el ya mencionado 1492.

Pues bien, a partir de observar y analizar las poesías árabes contemporáneas de hombres como Mahmud Darwish, Abd Al Wahhab Al Bayati, Adonis y Nizar Qabbani, Pedro Martínez Montávez repiensa el alcance del concepto y elabora una propuesta hermenéutica donde define que al-Ándalus es una *realidad simbólica*; es decir, que es un hecho histórico simbólico vigente que funciona como un argumento de identidad, pertenencia y alteridad para la sociedad

³ Es probable que para el autor fuera importante incluir el par de semblanzas por cuanto los investigadores objetos de los escritos elaboraron un buen número de investigaciones sobre la relación cultural entre árabes-musulmanes e hispanos, existente no sólo en tiempos medievales sino también en siglos posteriores, de ahí en fuera no es posible vislumbrar otro motivo de inclusión. El resto de los escritos los discriminé por que abordan el tema de la expulsión morisca que se ejecutó en España a lo largo del siglo xvii y, como podrá notar mi lector, el comentario está centrado en el *paradigma de al-Ándalus*.

Paradigma de al-Ándalus es una construcción conceptual que retomo de José Antonio González Alcantud. Ésta es utilizada con la intención de referirse no sólo a un espacio geográfico protagonista en tiempos pretéritos, sino también a una problemática más compleja que implica pensar en al-Ándalus como un “mito bueno” de vigencia actual; a saber, bajo dicha lógica al-Ándalus se define como un símbolo de alteridad e identidad –tanto para españoles como para árabes musulmanes y bereberes– que requiere, sin lugar a dudas, de reflexiones elaboradas, pues, los alcances del término se antojan trascendentes a un referente meramente histórico. (González, 2014)

⁴ Incluso la portada de Significado y símbolo de al-Ándalus, hace referencia a tal acepción del concepto, pues, en ella se muestra un mapa de la península Ibérica, sobre fondo azul, que delimita y resalta, por medio de un collage de figuras coloridas, lo que se perfiló como zonas andalusíes. El resto de la península que correspondió principalmente a los reinos cristianos del norte, es señalado con tonalidades más discretas que se eclipsan frente a lo que se indica como al-Ándalus.

hispana en particular y para la sociedad musulmana en general (Martínez, 2011, p. 47). Esta acepción propuesta, por su naturaleza, paradójica, encontrada, bifronte y compartida, se carga de valores, emociones y sentimientos, pues, cada grupo cultural –árabes-musulmanes y españoles–, por su formación o por su experiencia histórica, le ha asignado una serie de imágenes, características y actuaciones particulares; compréndase que, para cada cultura, desde sus horizontes, *al-Ándalus* en tanto *realidad histórica*, tiene envagaduras disímiles (Martínez, 2011, p. 40-49).

En otras palabras, Montávez observa que *al-Ándalus* se ha experimentado de diferentes maneras; los hombres se han encargado de definirlo desde perspectivas variopintas, en ocasiones encontradas e irreconciliables. En este sentido, el concepto es objeto de acalorados debates; por un lado abogan las facciones que hacen de la *realidad simbólica* un punto “insignificante”, como lo afirma Serafín Fanjul,⁵ y, por otra parte, están quienes hacen de ella un elemento de identificación a partir del cual se ayudan para perfilar rasgos de su identidad y pertenencia, como es el caso de Martínez Montávez y el de los poetas arriba señalados.

Bajo dicha lógica, nuestro arabista piensa de una forma “alternativa” *al-Ándalus*; amplía sus alcances y le brinda la posibilidad de convertirse en una herramienta conceptual para que los dos pueblos inmiscuidos definan y representen su “personalidad”, su identidad; o bien, a su vez, propone que funcione como una especie de incentivo para abrir el diálogo a propósito de los puntos que comparten histórica y culturalmente musulmanes e hispanos.

Ahora, sin lugar a dudas esta propuesta posee una relevancia significativa que se puede dirigir por varios senderos. Por el lado de la historiografía, nos da instrumentos teóricos para analizar la experiencia histórica de *al-Ándalus* desde un ángulo más amplio; es decir, abre posibilidades y problemas de investigación que trascienden al plazo temporal que va del 711 d.C. a 1492. Por ejemplo, piénsese en que *al-Ándalus* podría estudiarse como un hecho de doble continuidad; a saber, continuidad por el lado árabe y continuidad por el lado hispano; ¿qué representa en cada caso?, ¿cómo se ha representado a lo largo del tiempo?, ¿qué problemas deja al descubierto el hecho de que *al-Ándalus* tenga una fuerte presencia en el imaginario árabe actual en contraste con la particular presencia que posee en el imaginario de España?, siendo así, ¿qué valor tiene

⁵ Y otros intelectuales de renombre a través del tiempo; por ejemplo, Francisco Javier Simonet y Miguel de Unamuno.

al-Ándalus en la identidad de cada pueblo?, ¿cómo ha ido mutando la valorización del mismo?, y un largo etcétera.

Es posible apreciar que como *realidad simbólica* presente en “ambos polos”, al-Ándalus sigue alimentando la memoria colectiva de los dos grupos sociales principalmente afectados, lo cual, nos hace calibrar con precaución y entusiasmo, como apunté arriba, la gran gama de opciones de estudio que de ello se puede derivar.

Para ejemplificar mejor mis reflexiones y además la “aplicabilidad” de las propuestas de Pedro Martínez, citaré cómo se percibe al-Ándalus actualmente desde la perspectiva de dos eminentes pensadores, uno arabista español y el segundo, un reputado poeta sirio; advierto que vienen de dos ámbitos diferentes que implican una formación a veces contrastante; sin embargo, los elegí así con la intención de que sea evidente la flexibilidad y el extenso alcance que puede llegar a tener la propuesta hermenéutico-conceptual de Martínez Montávez y, por ende, la reflexión sobre *al-Ándalus* en tanto “hecho no concluido”, es decir, como una *realidad simbólica* vigente en el imaginario árabe e hispano.

Serafín Fanjul, arabista y académico español, en una entrevista que respondió para la revista *El Catoblepas* en 2004 afirmó lo siguiente:

[...] Otra cosa es que nos abrumen con falsificaciones que intentan suplantar a la realidad, caso de las “raíces árabes” de Andalucía y, si nos descuidamos, de toda España. Me da risa, por lo esperpéntico, cuando leo a un señor de La Coruña afirmar que somos moros, incluido él. A estos extremos lleva el dejarse arrastrar por tópicos y modas del momento, para caer bien, estar al día, no desentonar. (Fanjul, 2004, p. 1).

Fanjul es un arabista convencido de que el pasado de al-Ándalus fue una historia aislada sin consecuencias o influencias significativas para España. Sostiene que nada de lo “árabe”, ni la lengua, ni la cultura, ni la ciencia, ni la filosofía ni nada en realidad, tuvo la fuerza suficiente para impactar en la conformación de la *identidad española*.

Por su parte, en contraste con esa perspectiva, Nizar Kabbani, poeta sirio residente en España por algunos años de su vida, manifestó a través de un representativo escrito:

Las ventanas damasquíes son maestras en las relaciones públicas. No hay turista francés que pase al que no hablen francés, ni hay turista inglés que pase al que no saluden en inglés. No hay turista español

que pase al que no cojan en su regazo y le recuerden el tiempo común pasado en Al-Ándalus. (Martínez, 2011, pp. 199-202)

Otro ejemplo un tanto más extenso del mismo autor:

Yo soy el último andalusí,
 que vino a exigir la parte que le corresponde
 de las ropas de su padre,
 un mechón de pelo de su madre,
 una casida del diván de ibn Zaydún,
 uno de los anillos de Wallada bint al- Mustakfi,
 y el último hilo de la alfombra
 en la que rezaba Abderrahmán I.
 Yo soy el último andalusí,
 el que ha perdido todas sus llaves
 en las aguas de Barcelona,
 en las aguas de Iskenderún,
 en las aguas de Haifa.
 Yo soy el último andalusí,
 mendigo por las aceras de Granada. (Martínez, 2011, pp. 199-202).

Kabbani interpreta y aprehende la realidad histórica de al-Ándalus como un acontecimiento compartido en el cual se finca una relación inseparable entre la cultura hispana –en sus rasgos más genéricos– y su propia cultura; pero más aún, lleva su “visión nostálgica del pasado” al presente para investirla de una *realidad simbólica* que fundamenta una aparente hermandad entre pueblos. Él no cuenta una “historia muerta”, él más bien destaca una realidad que le envuelve y le permite asentar las bases de una interacción cercana con “los otros”, es decir, con los españoles. Siguiendo esta línea, la propuesta de Martínez Montávez no parece descabellada aunque sí polémica.

Las maneras de asimilar y definir lo que fue –y lo que es– al-Ándalus son, sin más preámbulo, contrastantes. La continuidad del hecho histórico simbólico es aprehendida desde posturas que merecen analizarse, pues, revelan cómo se han desarrollado las diversas posiciones en torno al debate sobre pertenencia, identidad y alteridad con respecto a al-Ándalus. Y no se vea esto como una sugerencia baladí que podría dejar sólo aportaciones de interés reducido, porque, como mencionamos anteriormente, esto podría conducirnos a escudriñar otros temas de gran importancia; por ejemplo, pensemos en los argumentos que hoy guían, justifican

y legitiman las dinámicas de las relaciones políticas, migratorias, culturales y sociales entre los países árabes, el Magreb y España.

No es un hecho, pero cabe como posibilidad que el hacer un seguimiento puntual de la manera en que se han comprendido mutuamente ambos grupos sociales a lo largo del tiempo y, principalmente, a partir del hecho de al-Ándalus, nos permita entender cabalmente por qué las relaciones múltiples entabladas entre las dos facciones han sido conflictivas y volubles; en un sentido más optimista y trascendente, podría llevar a los interesados a plantear posibilidades y soluciones que beneficien la estabilidad de la interacción internacional.

Ahora bien, no pretendo hacer un esbozo político sobre cómo podrían mejorar las relaciones hispano-árabes o sobre cómo España podría posicionarse como un mediador entre Europa, el Magreb y los países árabes en tanto ostenta con estos últimos una cercanía significativa e histórica; antes bien lo que me interesa es apuntar las posibilidades de análisis y estudio que se vislumbran al pensar en al-Ándalus como un símbolo complejo bifronte no cerrado ni concluido en 1492.

Por otra parte, la propuesta de Martínez Montávez trae a colación una cuestión más; a saber, la necesidad de tener sustentos teóricos a partir de conceptos repensados con constancia. Él habla desde el arabismo pero es digno de cualquier disciplina hacerse de herramientas teóricas que posibiliten emprender análisis y estudios tanto más profundos como más diversos. En este caso, el autor brinda un ejemplo nítido a propósito de cómo un concepto en apariencia delimitado en la geografía puede adquirir acepciones y sentidos trascendentes para ámbitos que no se habían considerado.

Al-Ándalus como *realidad simbólica* busca posicionarse como una categoría de análisis discursivo –“aplicable” a variadas materias–, comprendiendo que un discurso va más allá de un texto, de la sola escritura. Así, al-Ándalus podría posicionarse como un instrumento de estudio de una tradición cultural, de una concepción del pasado o, por lo menos, de una concepción del *ser propio*; es decir, de una identidad. Martínez Montávez agregaría, de una *alter-identidad*.

Alter-identidad es otro concepto acuñado por el autor que se refiere a una identidad definida a partir de rasgos que se asumen como propios pero también que se perfilan a partir de lo “otro”, en otras palabras, de aquello que se observa en las culturas con las que se convive.

Nadie es definitivamente él sin el otro. Ninguna colectividad humana llega a constituirse, ni tampoco a conocerse suficiente-

mente, sin las otras colectividades con que se relaciona y, precisamente, en ese sistema de relaciones, en los mecanismos e instrumentos que se emplean, en las mutuas reacciones e imágenes que se producen, se hacen en gran medida las diferentes identidades (Martínez, 2011, p.20).

Cuando redacta estas líneas, autor piensa en el pasado medieval de la península Ibérica donde coincidieron, por lo menos, tres culturas –judíos, musulmanes, cristianos– y donde, además, se forjaron los grupos culturales dominantes en al-Ándalus –que más tarde entrarían en disputa en el territorio hispano–; empero, la idea “sin nombres propios” pudiera aplicarse a otros problemas históricos.

Para cerrar, destaco la preocupación de Pedro Martínez por formular argumentos teóricos que permitan elaborar una revisión crítica del pasado para, así, concretar reflexiones funcionales y operativas tanto en el presente como en el futuro político, académico, social, migratorio y cultural de España, los países árabes y el Magreb.

Conclusión

Al-Ándalus es más que un territorio en la historia, es una realidad trascendente, visible y pensable con potencial para definirse como un concepto clave en diversos trabajos de análisis e investigación. Hasta ahora es una propuesta que se apunta sobre esbozos; sin embargo, bien valdría considerarla a la luz del contexto actual donde el mundo árabe-musulmán se manifiesta como protagonista político. El interés académico ha fijado su mirada sobre el Norte de África y Medio Oriente, así como sobre las políticas migratorias y de combate al terrorismo; pero, para llevar a cabo dicha misión con efectividad y formalidad académica, pensando fundamentalmente en la justeza con la que se deben calibrar tales problemáticas, resulta imperativo pensar con base en qué se fundamentan los argumentos, qué categorías y razonamientos darán credibilidad en tanto especialistas y no sólo en tanto observadores lectores de noticias diarias.

Bibliografía

- González Alcantud, J. A. (2014). *El mito de al-Ándalus. Orígenes y actualidad de un ideal cultural*. España: Almuzara.
- López García, Bernabé (2011). *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Martínez Montávez, P. (2011). *Significado y símbolo de al-Ándalus*. España: CantArabia, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, CajaGranada.

Hemerografía

- Fanjul García, S. (2004). Entrevista a dos Serafín Fanjul. *El Canto-blepas. Revista crítica del presente* (30).

EDILBERTA MANZANO*

Cuando Latinoamérica se piensa. JALLA 2016

La ciudad más alta del mundo, ubicada a 3 659 metros sobre el nivel del mar y a 68 kilómetros al sureste del Lago *Titicaca*, situada en un cañón creado por el río *Choqueyapu*, rodeada por la cordillera real de las altas montañas del altiplano y por el imponente nevado *Illimani*, La Paz, junto con los compatriotas del caudillo aymara Túpak Katari, dieron la bienvenida a cientos de estudiosos de las letras hispánicas quienes se reunieron con el propósito de dar continuidad a la tradición surgida en aquella ciudad hace 23 años: pensar colectivamente nuestras letras, reflexionar la palabra latinoamericana.

En 1993 se crearon, en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), en La Paz, Bolivia, las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA), a fin de proporcionar un espacio para que la comunidad académica profundizara la reflexión acerca de la literatura, cultura, identidad y realidad latinoamericanas. Después el congreso inició un camino por Argentina, Ecuador, Perú, Chile, Colombia, Brasil y Costa Rica; hasta que, en 2016, regresó a su lugar de origen.

JALLA surge como respuesta a las reuniones académicas encabezadas por "los patriarcas del norte" (2016, p. 1), como llama Guillermo Mariaca, organizador de JALLA 2016, a los teóricos literarios estadounidenses que sólo voltean la mirada hacia el sur cuando un latinoamericano gana un premio literario, pero que en general desdeñan el estudio de la literatura que no está escrita en su idioma ni a los escritores que no están considerados en su canon. Por eso, los andinos paceños ofrecieron un espacio para pensar nuestras letras, para pensarnos a nosotros mismos, para recorrer "la colonialidad en las artes: la coexistencia y la desarticulación de modernidad y tradición" (Mariaca, 2016, p. 1).

JALLA 2016.
Jornadas Andinas
de Literatura
Latinoamericana
2016. La Paz,
Bolivia.

* Universidad Autónoma Metropolitana.

Fieles a este propósito, en las Jornadas de 2016 se discutieron durante una semana, del 8 al 12 de agosto, las aproximaciones y propuestas teórico-críticas, las lecturas innovadoras y los textos escritos a partir de tesis de maestría y doctorado; convirtiendo así lo que a veces nos parece sólo un monólogo de estudiantes y académicos en un diálogo enriquecedor de prestigio internacional.

Durante los cinco días que duró el congreso se llevaron a cabo nueve conferencias magistrales, una de ellas a cargo del filósofo mexicano Alberto Hjar y otra de la teórica argentina, que ha vivido una larga estancia en nuestro país, Liliana Weinberg. Dos conferencias por día, salvo en la inauguración cuando sólo se leyó una; todas en torno al tema de la descolonización, despatriarcalización e indianización de Latinoamérica.

En las distintas ponencias se discutió la necesidad de conocer cómo se concreta el colonialismo en otros continentes para no seguir manteniendo la idea romántica de nuestro propio colonialismo, para ello es necesario, se dijo, conocer la estética globalizadora y la actual hiperconectividad con el mundo, para que la era digital nos ayude a conocer al otro.

La jornada fue exhaustiva, hasta diez mesas simultáneas por horario, es decir, diez simposios a elegir cada dos horas. En la UMSA se reunieron ponentes provenientes de Alemania, Argentina, Brasil, Bolivia, Canadá, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Italia, México, Paraguay, Perú y Venezuela.

En esas mesas de trabajo se habló de feminidades, masculinidades, homosexualidad, indianismo, exiliados, infancia, minorías e invisibilidad, realidades virtuales y utopías, entre otros temas. En ese espacio se hizo alusión a la obra de Ricardo Piglia, Pedro Lemebel, Clarice Lispector, Sergio Pitol, Roberto Bolaño, Severino Salazar, Nestor Taboada, Milton Hatoum y Jorge Baradit, entre muchos otros.

Especial atención recibieron los filósofos Gamaliel Churata y Rodolfo Kusch. Para entender el proceso cultural americano.

Desafíos de separar la cultura latina de la visión occidental, recuperar lo que para los europeos es folklore y artesanía para volverlo arte.

Bibliografía

Mariaca Iturri, G. (2016). "Viaje a la semilla". En Guillermo Mariaca Iturri (org.) *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Programa*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.

Cibergrafía

Monasterios, Elizabeth. (2013). "Gamaliel Churata: ese 'bárbaro' de la cultura latinoamericana". En *Blog dedicado a Gamaliel Churata*. Recuperado de <http://gamalielchurata.blogspot.mx/>



Convocatoria 2019

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Historia e Historiografía
- Literatura y Lingüística
- Educación y Comunicación
- Cultura y Estudios culturales
- Mirada crítica (comentarios y reseñas)
- Debate. Actividades y publicaciones

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser inéditos, estar escritos en español, y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas), así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizara únicamente vía electrónica a la dirección:

fuentes@correo.azc.uam.mx.

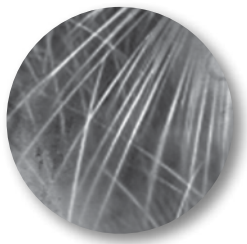
Las normas editoriales y las Reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 199-202 y en:

<http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx>.

Próximos números

"Las Humanidades" (II semestre 2018)

Coordinadores Alejandra Herrera y Álvaro Ernesto Uribe



Quienes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la **Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna** a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dossier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase y Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México).

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa cinco lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 50 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciados:

	Periodo	Del número	Coordinadores
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Silvia Pappe Miguel Ángel Flores Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011	A partir del 42	Teresita Quiroz Ávila

- 1° En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea, sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2° A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dossier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3° Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dossier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4° En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.

Reglas de funcionamiento *Fuentes Humanísticas**

OBJETIVOS

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.

CARACTERÍSTICAS: CONTENIDO Y ESTRUCTURA

- Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* abre un espacio de discusión y valoración con base en el quehacer académico, para lo cual se apoya en la estructura y estrategias de funcionamiento de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- En este contexto, el dominio temático de la revista se relaciona con las disciplinas y líneas de investigación propias del trabajo académico departamental: historia, historiografía, literatura, lingüística, educación, comunicación, cultura y estudios culturales.
- La revista se conforma con textos especializados: monografías, artículos y ensayos, que son dictaminados por especialistas. Incluye también un apartado en el que se publican reseñas y crónicas breves.
- La publicación se edita en español, cada seis meses.
- Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de instituciones de educación superior, nacionales y extranjeras, y a todos los interesados en los temas que trata.
- La publicación pertenece al ámbito de la educación superior y de posgrado.

* Convocatoria 2019, p. 3.

PROCESO DE DICTAMINACIÓN

- El material que se envíe para ser publicado en la Revista debe ser inédito y no estar concursando en otra publicación, será sometido a un predictamen editorial, mismo que llevarán a cabo los miembros del Consejo Editorial. El objetivo de esta primera parte del proceso es proponer a los autores algunas correcciones necesarias, antes de enviar los textos a dos dictámenes externos para evaluación de pares en ciego. El material se asignará para su predictamen a aquellos miembros del Consejo cuya especialidad se relacione con la temática de los textos que deberán predictaminar. En caso de que las correcciones sean menores, el texto se enviará directamente a los dictaminadores externos. (Proceso que conserva el anonimato)
- Luego que los autores hayan realizado las correcciones sugeridas en el predictamen (una semana), los textos se enviarán a dictámenes externos (tres semanas). Deberán entregar una carta detallando las correcciones realizadas a sugerencia de los dictaminadores.

CRITERIOS EDITORIALES

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave**.
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

Las autoras sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar” (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que “en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar”.

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Lugar de la publicación: Editor.

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- **Dos autores o más autores:**

Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- **Capítulo en un libro:**

González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- **Tesis (de doctorado o de maestría):**

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- **Ficha hemerográfica de periódico:**

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

- **Libro electrónico:**

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro*. Recuperado de [http:// - URL](http://URL) o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Recuperado de <http://culturaspopulares.org/populares/documentos/diplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

- **Modelos de fichas para casos especiales.**

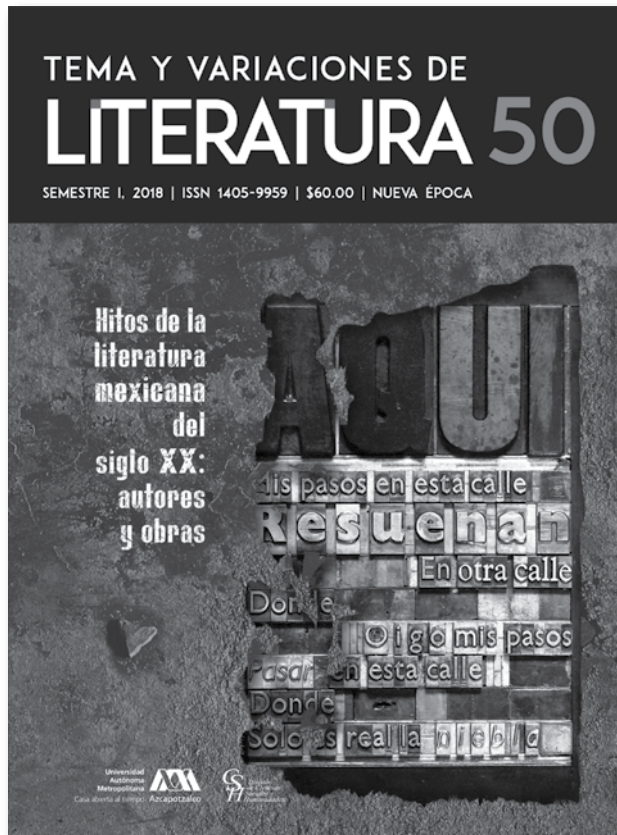
Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

Síguenos en  **Facebook**



Revista Fuentes Humanísticas
UAM-Azcapotzalco

#megustaRevistaFuentesHumanísticas

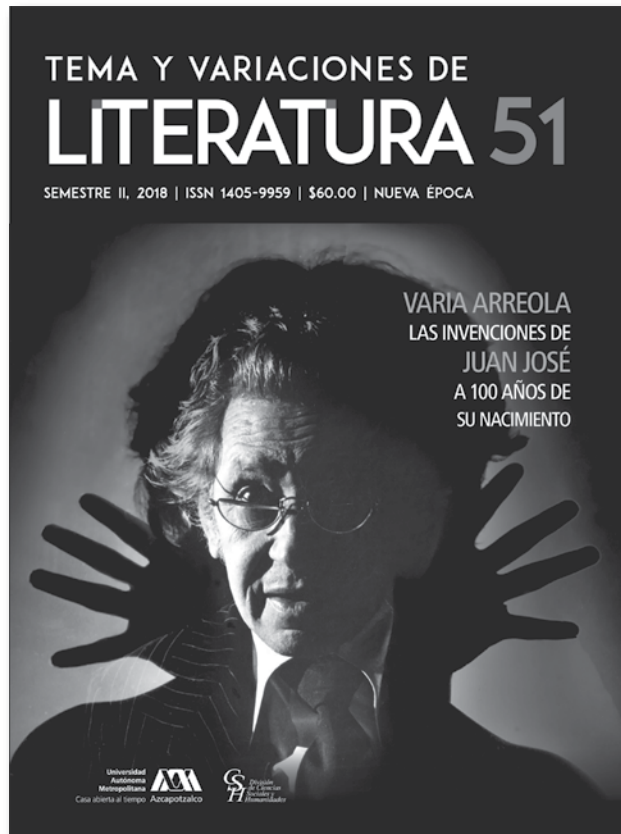


Tema y Variaciones de Literatura 50

Vicente Francisco Torres, Tomás Bernal Alanís y Fernando Martínez Ramírez (coords.)
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Un hito representa un acontecimiento que abre caminos, marca cambios y delimita tradiciones, corrientes o tendencias –en este caso en la literatura mexicana del siglo xx y la actual–. Puede ser un autor, una obra, una experimentación formal, etc. La confluencia de la suerte y de la ocasión –como diría Søren Kierkegaard¹– juegan un papel crítico en esos momentos de elección: se incoa la memoria histórico-literaria como resultado de coincidencias entre sujetos y hechos que lograron salir de la ignominia gracias a la mirada de un tercero con autoridad: el lector. El hito delimita fronteras temporales, marca un antes y un después que permite comprender la historicidad y fundar una tradición. reconoce o toma en cuenta este fenómeno en sus análisis.

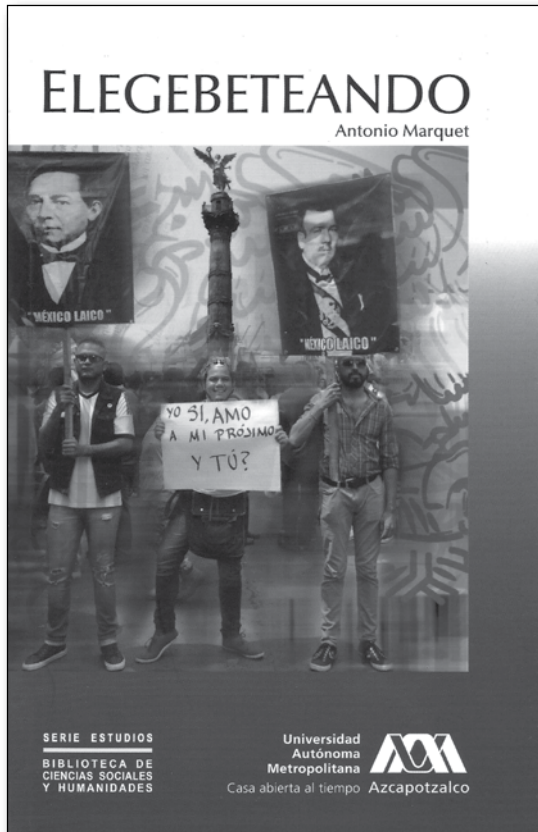
¹ Søren Kierkegaard, *Estudios estéticos* (t. I). Madrid, Guadarrama, 1969.



Tema y Variaciones de Literatura 51

Luz Elena Zamudio Rodríguez y Marina González Martínez (coords.)
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

El número 51 de la revista *Tema y Variaciones de Literatura* “Varia Arreola. Las invenciones de Juan José a 100 años de su nacimiento” queda como testimonio que se une al homenaje con la presentación de un puñado de artículos de especialistas reconocidos sobre la obra del jalisciense, incluido el cuento ganador del primer lugar del concurso de cuento breve organizado por la UAM Iztapalapa en colaboración con el Centro de Cultura Casa Lamm; así como con CREACIÓN y VARIACIONES en torno a temas relevantes de la literatura mexicana contemporánea.



Elegebeteando

Antonio Marquet

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Elegebeteando ofrece un centenar de entrevistas realizadas a lo largo de quince años. *Elegebetear* es un verbo inédito como son los universos de estos personajes que toman la palabra como un ejercicio ciudadano. Su palabra es acción que ilumina subjetividades significantes. El neologismo anhela ir más allá de la compartimentarización: elegebetear suma.

De ninguna manera este libro pretende dar la palabra a quienes de hecho ya la tienen. *Elegebeteando* recoge esas voces.

Quienes ponen en tela de juicio los derechos ganados por la comunidad lgbttti no conocen el dinamismo del universo elegebetero. Lo temen, lo estigmatizan, lo magnifican. Aunque han elevado a la comunidad a la categoría de "Imperio Gay", luchamos, como cualquier ciudadano, por una democracia incluyente; por una república laica, por igualdad, seguridad, paz y justicia.



Epistemología Histórica e Historiografía

Norma Durán R.A. (coordinadora)

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

Nuestra actualidad está dominada por el “tiempo real”, ése que se transporta a la velocidad de la luz. Tiempo en el que la novedad deja de ser tal al instante siguiente en que apareció. Paradójicamente la rapidez de los cambios, en lugar de proyectarnos hacia el porvenir, nos detiene en un presente que nunca se convierte en pasado. Ante la novedad constante unida a la obtención de nueva información la facultad de reflexión tiende a desaparecer. Todo ello y la transición de la comunicación analógica a la digital propició el fin de las grandes utopías y el surgimiento del tiempo apocalíptico. La percepción de que todo desaparece precipitadamente va acompañada de una voluntad de querer preservarlo todo. Esta experiencia social exige que reconstruyamos la capacidad de mirar el presente a distancia, aprender a verlo desde lejos. Este esfuerzo por crear el distanciamiento fue elaborando sus condiciones de posibilidad durante los años sesenta del siglo xx.

REVISTA FUENTES HUMANÍSTICAS

Complete su colección, al suscribirse solicite hasta 4 diferentes ejemplares de la Revista semestral **Fuentes Humanísticas**



Precio de suscripción (2 ejemplares)

- \$ 180.00 En la Ciudad de México
- \$ 200.00 En el interior de la República
- \$ 25.00 USD En América Latina
- \$ 30.00 USD En el extranjero

Forma de pago

- Efectivo
- Cheque certificado a nombre de:
Universidad Autónoma Metropolitana
- Depósito en cuenta bancaria
(Comunicarse para proporcionar número)

Información y ventas: Licenciada María de Lourdes Delgado

Apartado postal 32-031, C. P. 06031, Ciudad de México, Tel. 5318-9109, ldr@correo.azc.uam.mx

Suscripciones

Fecha

Adjunto cheque certificado por la cantidad de \$ _____ a favor de la Universidad Autónoma Metropolitana, por concepto de suscripción y/o pago de () ejemplares de la Revista **Fuentes Humanísticas** a partir del número ()

Nombre _____
Calle y número _____
Colonia _____ C. P. _____
Ciudad _____ Estado _____
Teléfono _____ Correo electrónico _____

Si requiere factura, favor de enviar fotocopia de su cédula fiscal

R.F.C. _____
Domicilio fiscal _____

* Al suscribirse envíenos un correo para hacerle llegar las promociones y obsequios que otorgamos a nuestro suscriptores
Atentamente
Dra. Teresita Quiroz / Editora / tqa@correo.azc.uam.mx